Nachgelassene Schriften

von

Anselm Feuerbach.

In vier Bänden.

Erster Band.

Braunschweig,
Druck und Verlag von Fr. Vieweg und Sohn.
1853.

Anſelm Feuerbach's

Leben, Briefe und Gedichte.

Herausgegeben

von

Henriette Feuerbach.

Mit dem Portrait Anſelm Feuerbach's in Stahlſtich.

Braunſchweig,
Druck und Verlag von Fr. Vieweg und Sohn.
1853.

KOEN. BIBL.
DER
UNIVERS.
HALLE.

Vorwort.

Die nachfolgenden Skizzen Anſelm Feuerbach's, des berühmten Verfaſſers des vaticaniſchen Apollo, müſſen ihre Rechtfertigung in ſich ſelbſt finden. Ich als Herausgeber habe nur zu bemerken, daß ſie größtentheils den Heften entnommen ſind, die der Verſtorbene ſeinen archäologiſchen Vorleſungen zu Grunde legte. Hie und da ſind einzelne Sätze und Redewendungen, wie dieß bei akademiſchen Vorleſungen zu geſchehen pflegt, anderen Handbüchern entlehnt; ich glaubte nicht, mir erlauben zu dürfen, dieſelben zu tilgen oder andere an deren Stelle zu ſetzen. Dagegen habe ich aus den reichhaltigen Reiſepapieren Feuerbach's einzelne weitere Ausführungen in die vorliegenden Betrachtungen eingeſchaltet.

Jena, 24. Februar 1853.

Hermann Hettner.

„Des Menſchen Schickſal iſt ſein Gemüth."

Es iſt mir bei dem Beginnen dieſer Blätter, als wäre mit den einfachen Worten des Dichters ſchon genug geſagt, wenn das Gefühl nur ihren Tiefſinn auszuſchöpfen vermöchte. Und doch, um die Todten dem Andenken der Welt lebendig zu erhalten, reichen Gefühle nicht aus, ſie ſind nur die ſtumme Augenſprache des Geiſtes; dazu bedarf man der Gedanken und des lebendig erläuternden Wortes.

So muß es wohl hinabgeſtiegen ſein in den tiefen Schacht, zu dem eigentlichen Lebensbilde, deſſen Wiederſchein nur uns aus den äußeren Schickſalen entgegentritt. Es gilt hier im Geiſte mit zu leben und mit zu ſterben, ganz in des Andern Sinn und Weſen ſich zu verſenken, nichts Eigenes zurück zu behalten, als das Gewiſſen, die Stimme, welche allein würdig iſt, das Wort zu führen, und das liebeskräftige Gemüth, das nicht matt wird zu ſuchen, und ſich nicht fürchtet vor den Geſpenſtern der Tiefe. Wenn die Lebenserzählung eine menſchliche Nachahmung deſſen iſt, was unſer Glaube in Demuth von der göttlichen Liebe hofft, eine geiſtige Auferweckung, ſo muß auch der menſchlichen Liebe die Macht gegeben ſein, dieſes Wunder des Glaubens in menſchlicher Weiſe für die Welt zu vollenden.

Dies zur Rechtfertigung, wenn eine ungeübte Feder an ein Werk ſich wagt, welches eines höhern Geiſtes würdig wäre. Der Schmerz aber thut Wunder oft auch an dem einfältigen Gemüth

und wer in Schmerzen geweiht iſt, dem kann Niemand ſeine Krone nehmen. So möge denn die Kraft des Herzens dem Verſtande Flügel leihen und der Seele Muth und Stille in dem Andenken des entſchlafenen Freundes.

Er hat ſein ſchweres Werk vollendet; das Leben war ihm eine harte Gefangenſchaft; die Feſſeln haben ſeine Seele wundgerieben, im ohnmächtigen Kampfe um die Freiheit, die nur der Todesengel ihm bringen konnte. Und dennoch war er geboren, um auf dem Gipfel des Lebens die reinſte Luft zu athmen und ſeine höchſten Güter hinzunehmen. Trauriger Zwieſpalt des Genius mit dem Schickſal! Wie Viele der Edelſten ſind ihm ſchon zum Opfer gefallen, die, das Leben ſich unterthan zu machen, zu wenig trotzende Kraft, ihm aber ſich unterzuordnen, zu viel begehrendes Selbſtbewußtſein beſaßen!

Feuerbach war eine Natur in der Fülle deſſen, was menſchlich ſchön, groß, edel und glänzend iſt, mit allen Anlagen zu einer überreichen Individualität an Allſeitigkeit und Tiefe. Geiſt, Gemüth, Fantaſie, ſcharfſinnige Urtheilskraft, Humor und Witz bei der reinſten Geſinnung, und dieſen ganzen Reichthum von dem Feuer einer hohen Poeſie entzündet, welcher Andere hatte in das Daſein tretend ein größeres Recht, die Welt ſein eigen zu nennen? Zu Allem, was ſich im Kreiſe des Lebens und der Natur bewegt, bot ihm ſein poetiſches Verſtändniß wenigſtens auf einer Seite einen Schlüſſel. Er beſaß das ächte Vorrecht des Dichters, den divinatoriſchen und prophetiſchen Geiſt, welcher ſeine eigenthümlich kurzen, oft in feine Ironie gehüllten Urtheile wie Orakelſprüche erklingen ließ. Dem vollen Fluſſe ſeiner Rede konnte Niemand widerſtehen; das war ihm wohl bewußt. In ſeiner Bibel hatte er, Gott weiß mit welch ſchmerzlicher Reſignation, in der letzten Krankheitszeit die Worte bezeichnet:

„Wenn ich ſchweige, werden ſie auf mich harren, wenn ich rede, werden ſie aufmerken, wenn ich fortrede, werden ſie die Hände auf ihren Mund legen.“ Buch der Weisheit, C. 8, V. 12.

Auch die Wiſſenſchaft verklärte ſich in ihm zur Kunſt und der

gelehrteſten Forſchung wußte er den Reiz des lebensvollen Künſtlerwerkes zu verleihen. Es war ſo natürlich, daß die Schönheit der Antike ſeinem Sinne zu eigen werden mußte; in ihr fand er, was er ſelbſt in ſich als verborgenen Schatz bergte; ſie wurde das Organ ſeines poetiſchen Gefühls, welches durch Natur und äußerliche Verhältniſſe nach innen gedrängt, nicht als ausſchließendes Kunſttalent durch wirkliche Dichterwerke an das Licht zu treten vermochte. So erſchien die Poeſie in dem geſchiedenen Freunde nicht eigentlich als ſchöpferiſches Genie, wohl aber war ſie eine lebendige Seele in ihm geworden, welche, den ganzen innern Menſchen überflutend, ſich ſeines Weſens bemächtigte. In ihrem Lichte ſah er die Wirklichkeit in ganz eigenthümlichen Beziehungen, bald mit ſtrahlender Glorie verklärt, noch öfter aber von tragiſchen Schatten verdüſtert. Das große Trauerſpiel, das er gedichtet, das war ſein Leben. Ja wohl, er hat es gedichtet und nicht gelebt. Wer ihn kannte, der mußte begreifen, mit welcher Wahrheit Göthe ſeinen Taſſo geſchildert hat. Eine Dichternatur, in ihrem Glanze, ihrer Lieblichkeit, und in ihrem unabwendbaren, unheilbaren Unglück.

Auch unſer Freund iſt dieſem traurigen Schickſale verfallen. Die Preſa hat ſich grauſam an ihm gerächt. Neben den herrlichen Gütern, die anzutaſten ſie keine Macht beſaß, hat ſie ihm die Gabe entzogen, welche man Talent zu leben, Lebenskunſt nennen möchte. Die Organe, welche das Leben ergreifen, den Inhalt des Geiſtes mit ihm verbinden ſollen, kehrten ſich nach innen, und ſtatt zu ſchaffen, bekämpften und zerſtörten ſie in unnatürlicher Zwietracht ſich ſelbſt und zogen eine düſtere Wolke über den Schatz, der auf dem tiefſten Grunde wohnte.

Zwei Mächte waren in ihm wirkſam. Eine, die ihn empor trug, die andere, die ihn gewaltſam zurückhielt. Die erſte war die Kraft des innerlichen Weſens in That und Wahrheit; die zweite, eine geheimnißvolle, faſt dämoniſche Gewalt, der ich keinen Namen zu geben weiß; eine unſichtbare Kette vielleicht in den Vermittlungsgliedern des geiſtigen Organismus, ein zu feſt gezogenes Band, an dem ſein Leben krankte, und welches den Geiſt, anſtatt ihn frei

walten zu laſſen, in einen Abgrund von dunkler Schwermuth, von Zweifeln, Angſt und Qual verſenkte und in Sehnſucht verzehrte. Nicht ein Ideal außer ſich war es, nach welchem er ſo ſchmerzlich verlangte; er war ſich mit vollem Gefühlsrechte der eigenen Idealität bewußt; aber er ſtand in ſich ſelber wie vor einem gefeiten Schatze und wußte die Zauberformel nicht, die ihn erlöſen ſollte.

Ein getreues Bild dieſes ſchmerzhaften Gemüthskampfes war auch ſein äußeres Leben. Das ſchönſte Erdenglück lag ihm ſtets ſo nahe, er hatte es vor Augen, doch wie ſelten und wie kurz gönnte ihm das Schickſal den Schlüſſel, die goldene Pforte aufzuſchließen! Aus dieſem Zwieſpalt ſich zu retten, gleichſam zur Rache an ſich ſelbſt und dem Leben, war die Waffe der Satyre nur eine trügliche Aushülfe; denn der tiefe Schmerz, mit welchem die Ironie ſpielte, zehrte nichts deſto weniger an dem innerſten Lebensmark. Nur in den Momenten einer übermächtigen poetiſchen Erhebung verſchwand jedes äußere und innere Hemmniß und der Strom der Begeiſterung hob ihn triumphirend über ſich ſelbſt empor.

Doch dieſe Momente, welche in ſeinen jüngeren Jahren ihn getragen hatten, wurden ſeltener, je mehr die, von Kindheit an vorhandene Reizbarkeit des Blutes und der Nerven, Vorbote der traurigſten aller Krankheiten, zunahm, die dunkle Hülle verdichtend, welche dieſen glänzenden Geiſt vor den Augen der Welt verdeckte. In der Unfähigkeit, das zu ſcheinen, was er wirklich war, trug das Gefühl des Mißtrauens, welches er gegen ſeine eigene Kraft empfand, nicht ſelten ſich auf Andere über und drängte ihn, ſich in ſich ſelbſt und ſeine trübe Stimmung immer enger abzuſchließen.

So befeſtigten ſich die Bande, die den Genius gefangen hielten, mehr und mehr und ſteigerten ſich zu martervollen Kämpfen. Wie Prometheus am Felſen, vom Adler zerfleiſcht, ſo fühlte er ſich von Seelen- und Körperkrankheit gefeſſelt und der Gram nagte an ſeinem Herzen. Doch hat die dunkle Gewalt, welche ſeinem lichten Tage die düſtre Nachtſeite unterſchob, ihn nur elend machen, nichts aber von ſeinem ächten Gehalt ihm rauben können. Durch alle

Qualen hindurch blieb ihm Eins treu und bewußt, die Idee seines Lebens, die Poesie der Schönheit, welche die Seele seines Denkens, Fühlens, Wollens, seiner Wissenschaft und seiner Kunst war. Sie hat sein Leben vergeistigt und sein Sterben versöhnt. In ihrem Lichte mögen die nachfolgenden Blätter, welche den Abriß seines Lebens enthalten, als Opfergabe der Liebe freundlich über seinem Grabe ruhen.

Die Nacht vor seinem Tode träumte seine Tochter während eines kurzen Schlummers von zwei Lorbeerzweigen, die an beiden Seiten des Bettes aufstiegen und, als sie die Hand hob, sie wegzustreifen, gegen einander sich neigten, zum Kranze auf des sterbenden Vaters Haupt. Mit diesem lieben Kranze geschmückt möge das Bild des theuren Geschiedenen seinen zurückgebliebenen Freunden erscheinen und in ihrem Andenken fortleben.

In Jena, dem Orte, von welchem aus die Werke ſeines Geiſtes jetzt in das Leben treten ſollen, wurde Joſeph Anſelm Feuerbach den 9. September 1798 geboren. Sein Vater begann damals als jugendlicher Lehrer des Rechtes an der dortigen Univerſität die glänzende Laufbahn, welche ſein Andenken für alle Zeiten der Geſchichte anheim gegeben hat. Die Mutter, Wilhelmine Tröſter aus Dornburg bei Jena, lebt noch, um jetzt, als 77jährige Frau nach dem Verluſte des Gatten und zweier geliebten Söhne auch den ihres älteſten Sohnes zu beweinen.

Die erſten Jugendjahre des Knaben Anſelm waren ein Wanderleben. Jena, Kiel, Landshut, München iſt der Schauplatz ſeiner Kindheit. Doch ſind aus jener Zeit nur wenige Anhaltspunkte für die Geſchichte ſeines Lebens erhalten worden. Was ſonſt in gemüthlicher Pietät von Kind zu Kindeskind als lebendiges Familienarchiv liebevoll ſich überliefert, wurde hier dem Gedächtniß faſt ſpurlos verwiſcht. Solch zarte Bilder paßten nicht in die Kämpfe einer tragiſch bewegten Zeit und eines tragiſch bewegten Familienſchickſals, wie es nur ſolche Häupter treffen mag, welche, auf der Spitze des Lebens, all' ſeinen Stürmen unmittelbar ausgeſetzt ſind. Doch bewahrte der geſchiedene Freund ſelbſt manch' liebliche und ſchaurige Erinnerung aus dem kindiſchen Mährchenſchatze ſeiner Fantaſie, die ſchon damals den kleinen Menſchen gefangen hielt, wie ſie auch ſpäter den Jüngling und gereiften Mann nicht frei geben wollte.

An dem Ufer der Nordsee saß das Kind und die gewaltigen Wogen offenbarten ihm die Geheimnisse der Tiefe. Es träumte von Riesen und geflügelten Ungeheuern, wenn die weißen Segel auf- und untertauchten, und sammelte dabei sorgsam die bunten Steinchen und Muscheln ein, welche das Meer ihm so freundlich und zutraulich vor die Füße legte.

Später, als die Fantasie neben der reinen Naturanschauung schon an Ideen und Ueberlieferungen sich festknüpfte — es war in Landshut — da steht der Knabe in der Abenddämmerung am Fenster und betrachtet die Spitze des Domes. Eine große schwarze Hand kommt aus den Wolken und der Zeigefinger klopft an den Himmel; der soll sich auftun und das jüngste Gericht mit Blitz und Donner und Posaunenschall auf die Erde niederfahren. Wochenlang wartet der Kleine so jeden Abend. Auch das Fegefeuer machte ihm viel zu leiden. Viele Monate quälte er sich mit Furcht und Bangen um die gequälten Seelen und die Flammen auf einem gemalten Bildchen zehrten an dem armen kleinen Herzen.

Anders war es in München. Da trat die Poesie ihm schon von außen entgegen und er ward sich ihrer bewußt. Hier ein kleines, minder tragisches Beispiel:

Die Jungfrau von Orleans wurde zum ersten Mal auf der Münchener Bühne gegeben. Tags darauf war Gesellschaft im Feuerbach'schen Hause. Der Knabe, unbeachtet und von mutwilligen Gästen geneckt, trank mehr rothen Wein, als ihm gut war. Als dieser die gewöhnliche Wirkung übte, declamirte der neunjährige Junge in dem Tone und vollen Pathos des Schauspielers von gestern, zum Erstaunen der Eltern und Gäste Talbots Todeswerte:

„So strömet hin, ihr Bäche meines Blutes."

Anselm verrieth frühzeitig bedeutende Talente und ging mit besonderer Leichtigkeit von den Gegenständen des gewöhnlichen Elementarunterrichtes zu einem gründlichen Studium der alten Sprachen über. Während des Aufenthaltes in München vom Jahre 1806 — 1814 besuchte er theilweise das damals sehr berühmte Holländische Institut, in welchem Unterricht und Erziehung auf

eine glückliche Weise ohne alle Pedanterie vereinigt wurden, und wo der Knabe Gelegenheit fand, nicht nur in den strengen Wissenschaften, sondern auch in allen Künsten, welche das Leben freundlich machen und veredeln, sich unter der Aufsicht von Lehrern zu bilden, die selbst in ihrem Fache Meister waren. Hier wurde zuerst Anselm's tiefer Sinn für die Musik geweckt; er erlernte das Piano und die Harfe, und ergab sich zugleich mit Leidenschaft der Zeichenkunst.

Außer diesem Institute verdankte Anselm einen großen Theil seiner Bildung dem Freunde seines Vaters, Thiersch. Dieser, damals selbst noch ein junger Mann, hatte nicht sobald den hoffnungsvollen Knaben kennen gelernt, als er auch das lebhafteste Interesse für ihn empfand und sich selbst die Aufgabe setzte, ihn in das tiefere Verständniß der griechischen Sprache einzuführen. Auch scheint es fast, als hätte Thiersch den seltsam verschlossenen, zuweilen störrigen und dennoch so weichen Knaben besser zu lenken gewußt, als es der strengen und doch unzureichenden Zucht im elterlichen Hause gelang, wo der Vater von Staatssorgen, die Mutter von der Pflege der jüngeren Geschwister nur zu sehr in Anspruch genommen war. Der eigenthümliche Verein von heftiger Leidenschaftlichkeit, glühender Fantasie und einem, bis zur Kränklichkeit weichen Gemüth des Knaben scheint schon damals zu traurigen Verwicklungen geführt zu haben. Es war von einem Vergiftungsversuch die Rede, welchen er in einem Anfalle von kindischem Trotz an sich selbst versucht haben soll, ein andermal von einer Flucht aus dem väterlichen Hause, in welches ihn sein Freund und Lehrer versöhnend zurückführte.

Von solchen Stürmen erholte er sich dann wieder an dem guten Vater Homer, und bis an sein Lebensende hat er die damals gebrauchte Ausgabe und die Flaxmann'schen Conteuren zur Odyssee liebevoll und heilig aufbewahrt.

„Durch dieses Studium vorzüglich," erzählt Friedrich Feuerbach von seinem Bruder Anselm, „wurde der erste Funke der Begeisterung für die künstlerische Darstellung der Hauptmomente

und Hauptgeſtalten der homeriſchen Welt, überhaupt für die noch erhaltenen Meiſterwerke der helleniſchen Bau- und Bildhauerkunſt in ihm geweckt. Homer und die griechiſchen Tragiker waren die Welt, in welcher er, noch an der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters ſtehend, lebte und webte. In dieſer Periode machte er ſogar ſchon manche Probleme der griechiſchen, ja ſelbſt der ägyptiſchen Archäologie zu Gegenſtänden ſeiner Forſchung und überraſchte ſelbſt Männer von Fach durch ſeine, wenn auch nicht immer ſtichhaltigen, doch ſtets ſinnreichen und genialen Auslegungen.

„Im Jahre 1814 kam der Vater von München nach Bamberg in der Eigenſchaft eines Vice-Präſidenten des Appellationsgerichtes. Hier trat Anſelm in das Gymnaſium ein. Aus dem abgemeſſenen Leben des Inſtitutes, aus der nüchternen, proſaiſchen Gegend Münchens, ſah er ſich in das freundliche Bamberg mit ſeinen vielen Denkmälern aus dem romantiſchen Mittelalter, mit ſeiner reizenden Umgebung, mitten unter das heitere, ungebundene Gymnaſiasten- oder Studentenleben (wie dort der Ausdruck iſt) verſetzt. Kurz war der Aufenthalt in Bamberg, aber jedenfalls für ſein ganzes Leben höchſt einflußreich. Dort fand ſein Sinn für Naturſchönheit, ſein poetiſches Gemüth die reichſte Nahrung. Schon unſre Wohnung, der ſogenannte Hutten'ſche Hof, mit der Ausſicht auf den Dom und die Ruine Altenburg, mit ſeinem großen, damals verwilderten, aber um ſo romantiſcheren Garten war ganz geeignet, eine poetiſche Stimmung zu wecken und zu unterhalten. Von ſeinen häufigen Wanderungen, die ſich bis Muggendorf und weiter erſtreckten, brachte er immer eine reiche Ausbeute von ſkizzirten Landſchaften und Gedichten mit, die er im Schatten verfallener Ritterburgen entworfen hatte. In Bamberg legte er auch ſchon eine öffentliche Probe von ſeiner dichteriſchen Anlage ab, als er den vom franzöſiſchen Feldzuge zurückkehrenden Kronprinzen im Namen der ſtudirenden Jugend zu bewillkommnen hatte, ſowie eine Probe ſeines declamatoriſchen Talentes bei den Schlußfeierlichkeiten des Schuljahres. Bei der letzten Gelegenheit zeichnete er ſich ſo aus, daß, wie mir unſre Mutter ſelbſt verſicherte, ſeine Lei-

ſtung noch nach mehreren Jahren in dem Andenken der Bamberger fortlebte. Anſelm war der Stolz des Bamberger Gymnaſiums; mehrere bedeutende Männer ſuchten ſelbſt ſeinen Umgang, unter dieſen auch Wetzel, Redacteur des vielgeleſenen fränkiſchen Merkurs und Verfaſſer vieler noch jetzt beliebter Gedichte. Mit dem genialen Buch- und Kunſthändler Kunſt, ſpäter unter dem Namen Funk als Schriftſteller rühmlich bekannt, kam er ebenfalls in Berührung. Durch dieſen bewogen, übernahm er einmal mit übermäßigem Beifall die Rolle des ſchwediſchen Hauptmanns im Wallenſtein, der damals von einem Verein von Kunſtfreunden auf dem Stadttheater aufgeführt wurde."

In dieſer, an jugendlicher Poeſie ſo reichen Zeit griff zum erſten Mal ein tragiſch-geſchichtliches Ereigniß in der nächſten Nähe an ſeine Seele. Der junge Anſelm ging zufällig dem Hauſe vorüber, aus deſſen Fenſter der napoleoniſche General Berthier geſtürzt war oder ſich geſtürzt hatte, als die Ruſſen in Bamberg einrückten. Es war der 1. Juni 1815. Er ſah den furchtbar zerſchmetterten Leichnam auf dem Pflaſter liegen, während die ruſſiſche Feldmuſik die Straße entlang tönte. Dieſer Eindruck hatte ſein Gemüth mächtig getroffen, ſowie die Periode der großartigen kriegeriſchen Bewegungen überhaupt ihm einen lebendigen Blick in die allgemeine Staaten- und Völkergeſchichte öffnete.

Der Aufenthalt in Bamberg war ein durchaus glücklicher und fruchtbringender für unſern Freund. Er zählte ihn unter ſeine liebſten und ſüßeſten Jugenderinnerungen. Auch der Vater ſah mit zärtlichem Stolze auf die Entwicklung ſo viel ſchöner Anlagen, die zu einer ſeltenen Reinheit und Reife des Urtheils und Geſchmacks ſich mehr und mehr läuterten.

„Als ein beſonders günſtiges Zeugniß für Anſelm," ſchreibt der Vater an ſeine Freundin, die Gräfin Eliſa von der Recke, „muß ich anführen, daß er, wenn ich, um ihn zu prüfen, von den neueſten Albernheiten Dieſes oder Jenes ihm vorlas, oder ihn ſelbſt leſen ließ, mich entweder mit Lachen unterbrach, oder mit einem faſt immer treffenden Urtheil, nicht allein über die Schlechtigkeit, ſondern

ſelbſt über die Urſache der Schlechtigkeit bis zur Verwunderung überraſchte."

Aus den Jahren 1815—1816 ſind die früheſten ſchriftlichen Andenken unſeres Freundes übrig. Unter Anderem ein Brief an ſeinen auf einer Reiſe begriffenen Vater vom 10. Mai 1816, der, als erſtes ſchriftliches Document, ohne Abkürzung hier folgen ſoll.

„Guter Vater!

„Herzlich freuten wir uns Alle auf Deine Ankunft, als die Mutter, durch die Nachricht, daß Du ſo bald noch nicht im Kreiſe Deiner Kinder ſein würdeſt, die Erwartungen des Wiederſehens auf längere Zeit hinausſchob. Ach, wärſt Du doch bei uns, beſter Vater! Wir haben Dir ſo mancherlei zu ſagen, Dich ſo vieles zu fragen. O wie viel fehlt uns, wenn Deine Gegenwart uns fehlt. In Deinem letzten Briefe haſt Du verworrene Beſorgniſſe, die uns unruhig machen, nicht gelöſt. Biſt Du geſund? Sind Deine verdrießlichen Geſchäfte nach Deinem Wunſche entſchieden? Wir rathen auf Tauſenderlei, wählen meiſtens das Schlimme und das Gute wird durch die ſchwankende Ungewißheit auf die ängſtliche Seite der bangen Erwartung abgelenkt. Schreibe uns bald und reiße uns aus dieſen peinlichen Zweifeln.

„Herr von Herntbal erſuchte mich, einige von meinen poetiſchen Verſuchen in dem zweiten Bande der Frühlingsblüthen herauszugeben. Geradezu abſchlagen konnte ich den Antrag nicht; ich gab ihm alſo zu verſtehen, daß ich erſt Deine Einwilligung haben müßte. Ich hoffe, lieber Vater, daß Du durch Deinen Entſchluß den meinigen beſtätigſt. Gieb mir die Vollmacht, dieſes Anerbieten, welches keineswegs meinen Wünſchen entſpricht, auszuſchlagen.

„Ich trat bei der öffentlichen Declamation mit zwei von meinen Verſuchen auf. Mit einem paſſenden Prolog und einem Fragmente: „Marius auf den Trümmern von Karthage." Der allgemeine tumultuariſche Beifall wurde durch die lebhafte Aeußerung der Theilnahme des Friedrich Richter noch erhöht, der eben in Bamberg angekommen war. Die ſämmtlichen Herren Profeſſoren

haben mir für das Ende des Schuljahres eine ganz besondere Auszeichnung (wie sie sich ausdrücken) zugedacht.

„Glaube ja nicht, lieber Vater, daß mich dieser unverdiente Beifall zu Stolz und Eigendünkel, oder gar zu der Einbildung, als sei ich zum Dichter bestimmt, verleitete. Ich fühle nur zu sehr, wie viel mir noch fehlt und wie sehr ich mich bemühen muß, durch gründliches Studium die Fehler, welche aus Neigung entsprangen, zu ersetzen. Meine ernste Weigerung, jetzt schon öffentlich aufzutreten, wird Dir gewiß einen kleinen Beweis geben, wie wenig ich auf meine Versuche baue, worin ich täglich mehr Mängel entdecke. Gehäufte Antithesen, erborgte Anlage und holperichte Verse überweisen mich deutlich von dem Wenigen, was gethan ist, von dem Vielen, was zu thun bleibt.

„Ich schließe mit den herzlichsten Grüßen, lieber Vater. Auch meine Mutter, Brüder und Schwestern grüßen Dich vielmals.

Dein gehorsamer Sohn
Anselm."

Aus dem poetischen Tagebuche.

Lied am 18. October.

Von des Tempels heil'gen Stufen
Dröhnt der laute Glockenschlag;
Seine Jubeltöne rufen
Aus der Nacht den Freudentag.

Krieger seh' ich fröhlich wallen,
Aber nicht zum Waffendrang;
Ihre Schlachtenhörner schallen
In der Eintracht Siegsgesang.

Ihre freien Fahnen fliegen,
Doch kein Blut befleckt ſie mehr,
Friſche Palmenzweige ſchmiegen
Ausgeſöhnt ſich an den Speer.

Aus metallnen Feuerſchlünden
Bricht der Stürme Macht hervor,
Aber ihre Donner künden
Schrecken nur dem Sklavenohr.

Flammen ſeh' ich leuchtend ſteigen,
Aber nicht wie Schlachtenblitz,
Als des Friedens ew'ges Zeichen
Steigen ſie zum Götterſitz.

Lodert nur, ihr Freudenkerzen,
Auf des Tempels heil'gem Grund!
Glühend ſchlagen alle Herzen
In dem felſenfeſten Bund.

Tauſch.

Kaum war im Thal der letzte Schnee zerronnen,
Noch war die Flur nicht grün,
Da weckten freundlich unſrer Jugend Sonnen
Der Liebe Glüh'n.

Wir hörten nicht die wilden Stürme wüthen
In holder Gegenwart,
In unſrer Bruſt erſchloſſen ſich die Blüthen
So innig zart.

Und kindisch sorgend in den öden Gründen
Verlor mein Auge sich,
O, möcht' ich doch nur eine Blume finden
Für Dich, für Dich!

Geduld! Die rosig dämmernden Gestalten,
Jetzt nur noch Träumen gleich,
Bald werden sie in Blumen sich entfalten
So deutungsreich.

Da kommt der Lenz. Sein duftendes Gefieder
Umstimmert Stern auf Stern,
Und tausend Blumen streut er lächelnd nieder,
Doch Du bist fern!

Im Sommer 1816 nahm der Vater Feuerbach, welcher seine Stelle in Bamberg aufgegeben hatte, die beiden ältesten Söhne Anselm und Karl mit nach Frankfurt, wo sie gemeinsam einige Monate in dem großväterlichen Hause zubrachten.

„Diese Unterbrechung," fährt Friedrich Feuerbach in seiner Erzählung fort, „war für Anselm's Studien vielleicht nicht ersprießlich. Wer aber ihn selbst und wer Göthe's Geburtsort kennt, Frankfurts in den Welthandel viel verschlungenes und dadurch großartiges Leben, seine großen historischen Denkmäler und Erinnerungen, seine wertvollen Kunstsammlungen, die geschmackvollen öffentlichen und Privat-Gartenanlagen, das herrliche Taunusgebirge in der Nähe, der kann wohl annehmen, daß der dortige Aufenthalt für Anselm's menschliche und dichterische Ausbildung sehr gewinnreich war.

„Im Spätherbst reiste Anselm mit dem Vater nach München, um sich für die Universität vorzubereiten, und das Frühjahr darauf

trat der Vater seine neue Stelle als Appellationsgerichts-Präsident in Ansbach an. Anselm bezog mit seinem Bruder Karl die Universität Erlangen."

Hier nun tritt uns leider nur zu bald ein trübes und schmerzliches Bild entgegen; und die Entwicklungs- und Bildungskämpfe, denen keine begabte Natur entgeht, nahmen damals schon in Anselms schönsten Jugendjahren den tragischen Charakter an, welcher, wenn auch in vermindertem Grade und mit heiteren Zwischenräumen, seinem ganzen spätern Leben die eigenthümlich düstere Färbung verliehen hat.

Ob Erlangen zu dieser Zeit ein passender Ort war für einen fantasiereichen, feurigen Jüngling, welcher jedenfalls der reinsten und kräftigsten Atmosphäre bedurfte, um die Blüthen seines Geistes in gesunder Reife zu entfalten, möge dahingestellt bleiben. Der Vater hatte es so entschieden, das war den Söhnen genug, die über Wahl und Dauer ihres Aufenthaltes nur selten eine Stimme hatten. Die Autorität des Vaters war eine große und völlig unbestrittene. Möglich, daß sie nicht immer so günstig einwirkte, als man von so viel Geist, Erfahrung und vorsorglicher Liebe erwarten durfte. Die Söhne hatten nicht Zeit, für sich selbst zu prüfen und zu wählen, ehe des Vaters allumfassende Uebersicht schon Alles geordnet und bestimmt ihnen vorlegte. Es blieb nichts übrig, als ohne Schwanken und Besinnen den angewiesenen Fußstapfen zu folgen. Je häufiger die Ansicht des Vaters sich als die richtige erwies, desto mehr machte ihnen das eigene Gewissen jeden Widerstand zum Verbrechen, desto unentrinnbarer wurde die Geistesabhängigkeit. Die eigenthümliche Mischung von tiefster Hochachtung, Zärtlichkeit und zugleich von ängstlicher Furcht, welche das Verhältniß des Sohnes zum Vater bezeichnete, hat auf Anselm nicht immer wohlthätig gewirkt. Sein weiches und nur allzuleicht an sich selbst verzagendes Gemüth hätte vielleicht eher der Bildung und Stärkung des eigenen Willens bedurft, um zum Widerstande gegen seine krankhaft gereizte Fantasie die nöthige Kraft zu gewinnen.

Ueber dem Aufenthalt zu Erlangen selbst ruht ein eigenes

Dunkel, welches durch einzelne abgerissene, leidenschaftliche Briefe nicht vollständig aufgeklärt werden kann. Anselm hatte in dem ersten Semester sich mit allgemeinen historischen und philosophischen Studien beschäftigt.

„Das Semester ist geschlossen," schreibt er Ostern 1818, „und ich kenne nun keine dringendere Pflicht, als meinem theuren Vater eine Skizze des verflossenen vorzulegen. Mein Hauptcollegium war Erhard's Metaphysik. Gewiß ist schon das ein Zeichen, das ihr Ehre macht, daß sie, ohne in blumenreiches Gewand gehüllt zu sein, blos durch sich selbst die Seele erfaßt und uns Allen so wahr erscheint, als sei sie aus der Tiefe unsres eigenen Geistes hervorgehoben. Obgleich noch nicht geläutert, haben diese Ideen sich, herrlichen Ahnungen gleich, über mein Studium der Geschichte verbreitet. Eine Idee zur Geschichte verfolge ich, oder vielmehr sie mich. Verworren und schwankend schwebt mir das Bild vor, wie in weiter Ferne. Soll ich es Weltgeschichte nennen? So viel sagt mir mein Gefühl, daß Geschichte, so — gerade so gefaßt, in diesem ungeheuern Umfange, mit ihren Tiefen und Höhen und dem ganzen Heere der Erscheinungen als Einheit gedacht und dargestellt, die höchste und letzte Angelegenheit des Menschen sein müßte, die Wissenschaft aller Wissenschaften."

Im zweiten Semester schon waren es vorzüglich die Vorträge Kanne's, welche die fantastisch-excentrische Natur des Jünglings fesselten und erhitzten und ihm durch ihren mystischen Schwulst ein gefährliches Spielzeug in die Hände gaben, mit welchem er sich denn auch fast bis auf den Tod verwundete. In dieser schwärmerischen Richtung entschied sich Anselm, zum ersten Mal selbstthätig, für das Studium der Theologie.

„Ich bin zu Rath und Gericht gesessen mit mir einen Monat lang," schreibt er an seinen Vater. „Ich habe mich durchforscht bis in die tiefsten Tiefen meines Innern, habe vor mir selbst entfaltet alle Keime meines Geistes und aufgedeckt mein innerstes Gemüth, den Weg zu finden, welcher der meine ist. Ich habe ihn gefunden — mein einziges, mein letztes Ziel, ich habe es mir ge-

jetzt. Vater — ich ſtudire Theologie! Es iſt ausgeſprochen, das große, herrliche Wort. Nichts fehlt mehr als Dein Segen. Ich fühle mich berufen auf dieſem Wege zu ſäen eine ſchöne fröhliche Saat. Mein Geiſt wird hell in ſeiner Kraft und mein Herz glüht vor unendlicher Liebe. Vater, Du ſtürzeſt mich in Verzweiflung, wenn Du mich jetzt von Dir ſtößeſt. Den neunten September iſt mein Geburtstag — ſende mir Deinen Segen, daß ich den Tag meiner Wiedergeburt feire. Freue Dich des Wiedergefundenen!"

Dieſe tröſtlichen Verheißungen haben ſich in der Wirklichkeit ſehr traurig geſtaltet. Friedrich Feuerbach ſagt weiter: „Kanne's auch in Schriften ausgearbeitetes Lieblingsthema war, im Alten Teſtamente überall ſymboliſche Beziehungen auf Chriſtus, „den Meſſias im Alten Teſtamente," und nicht hier allein, ſondern auch in anderen als chriſtlichen Religionsgebieten, ja ſelbſt allenthalben in der Natur aufzuſuchen, und durch künſtliche Argumente auf gut Glück nachzuweiſen. Seine Vorträge waren übrigens mit vielem Geiſte und einem großen Apparate von Sprachgelehrſamkeit ausgeſtattet. Dies, ſo wie Anſelm's ganzes, fantaſtiſches und tief gemüthliches Weſen, in Verbindung mit dem, durch die Dichter jener Zeit angeregten, romantiſchen Geiſte, der ſich überhaupt damals der deutſchen Jugend bemächtigt, und ſie für die Myſtik empfänglicher gemacht hatte, dies Alles erklärt den mächtigen Einfluß, welchen Kanne auf Anſelm's Geiſtes- und Seelenſtimmung ausübte. Kanne rühmte ſich ſogar perſönlicher Erſcheinungen des Heilandes, und eiferte ſeine Schüler an, ſich deſſelben Glückes theilhaftig zu machen. So durchwachte der arme Jüngling nun in wahnſinnigen Gebeten die Nächte, auf Erſcheinungen und Offenbarungen harrend, die er dem Himmel abringen zu müſſen glaubte. Sein ganzes Leben und Streben erſchien ihm auf einmal in verdammenswerthem Lichte. Selbſt das Bewußtſein der Verſöhnung mit Gott, zu welchem er ſich nach gewaltigen Gemüthskämpfen durchgerungen hatte, war nicht fähig, die tiefe Schwermuth zu überwinden, welche nach jenen Kämpfen für längere Zeit der Grundton ſeines Weſens wurde."

Aus Anſelm's Tagebuche 1819.

„Die Pforte iſt enge und der Weg iſt ſchmal. Wenn du durchkommen willſt, mit Kutſch' und Pferden darfſt du nicht angefahren kommen. Bequeme dich einmal auf Gottes Erde zu treten, und deine ſeidenen, goldgeſtickten Kleider wirf auch bei Seite. Entkleide dich von Allem, was Kleid iſt. Nackt, wie du warſt, als du geboren wurdeſt, mußt du kommen, wenn du willſt wiedergeboren werden. Und auch ſo wähne nicht, daß du durchkommen wirſt mit heiler Haut. Dein Leib wird bluten müſſen, wird zerriſſen wie ein Kleid, wie der Vorhang zerriß, der im Tempel das Allerheiligſte deckte. Mit dem bloßen Beugen und Bücken des Hauptes iſt's auch nicht gethan, denn es möchte ihm, ſo hoch du deinen Kopf und die Naſe getragen haben magſt, gar übel bekommen und wird ihn alle Weisheit nicht bewahren. Drum lieber nieder — ganz nieder in den Staub, wie die Schlange, die der Herr verflucht hat! Schleppe dich mühſam durch! Wie die Schlange laß dir den Kopf zertreten! Willſt du Flügel bekommen, mußt du erſt zur Raupe werden. Wickle dich in deinen Tod, wenn du zum Leben willſt geben."

„Alle die wunderbaren Verwicklungen und Entwicklungen der Accorde, der ganze Wunderbaum läßt ſich auf ein Senfkörnlein, auf den Dreiklang und auf die Terz zurückführen. Baut man auf den Grundton e die Terz, ſo iſt aus dem Vater der Sohn getreten, aus beiden geht der heilige Geiſt aus, wenn ich noch eine Terz darüber baue. Vermindere ich die erſte Terz, ſo wird der Dreiklang moll, e wird es, der Sohn wird gekreuzigt. Was über den Dreiklang geht, das iſt vom Uebel, iſt Diſſonanz. Das Uebel wäre undenkbar, wäre es nicht einmal gut geweſen, und könnte nicht beſtehen, würde es nicht einmal wieder gut werden. Der Teufel iſt

ein gefallener Engel, drum muß der Ton, der den Accord zur Diſſonanz macht, im vorhergehenden Accorde Conſonanz geweſen ſein, und muß ſich auflöſen in Conſonanz, indem er aus ſich heraus in einen andern Accord und zwar demüthig herabſteigt.

„Wie der conſonirende Dreiklang der Stammaccord aller Conſonanzen iſt, ſo hat der Teufel auch ſeine Engel, die Diſſonanzen.“

Bei Gelegenheit eines Brandes auf dem Lande war es, wo Anſelm durch übermäßige Anſtrengung und darauf folgende Erkältung ſich eine gefährliche Krankheit zuzog. Doch dies veranlaßte zugleich ſeine Entfernung aus Erlangens gefährlichem Dunſtkreis. Seine Mutter, damals in Bamberg ſich aufhaltend, nahm ihn zu ſich, und ihrer liebevollen Pflege gelang es bald, ihn ſo weit herzuſtellen, daß er die Reiſe nach Ansbach wenigſtens körperlich etwas gekräftigt unternehmen konnte. Sein geiſtiger Zuſtand blieb derſelbe.

In dieſem traurigen Falle entſchloß ſich der Vater, den kranken Sohn auf wiederholte Einladungen zu ſeiner edlen Freundin, der Gräfin Eliſa von der Recke, nach Dresden zu bringen. Die einzig mögliche Rettung glaubte er von dem Einfluß dieſer, an Geiſt und Gemüth gleich hochgeſtellten Dame, ſowie von dem ſie umgebenden Künſtler- und Gelehrtenkreiſe hoffen zu dürfen, welchem faſt kein bedeutender Name fern blieb. Für einen begabten Jüngling war dies gewiß eine Schule, wie ſie ſich nur ſelten bietet. Alles, was Geiſt und Herz bilden und das Leben verſchönern kann, hatte ſich hier vereinigt, und der kleine Zwang einer nicht höfiſchen, ſondern nur äſthetiſchen Etikette konnte dem jungen, ſelbſt ſo feinfühlenden Manne nicht läſtig werden.

Trotz Anſelm's im Anfange noch verſcheuchten und düſtern Weſens, gewann er ſich doch ſogleich die herzlichſte Theilnahme der edlen Eliſa und ihres ſteten Begleiters und Freundes, des Dichters Tiedge. Beſonders wohlthätig auch wirkte auf ihn in der Folge die Be-

kanntſchaft mit dem, damals noch in Freiberg ſtudirenden, ſpäter namentlich im mineralogiſchen Fache berühmt gewordenen Karl Naumann (Sohn des Kapellmeiſters Naumann). Ueber das erſte Zuſammentreffen der beiden, nachher ſo treu verbundenen Freunde ſchreibt Naumann an Anſelm's Vater nach Ansbach:

„Als Frau von der Recke zu Anfang des Winters durch Freiberg reiſte, wo ich meiner Studien wegen jetzt lebe, fühlte ich mich auf eine ſeltſame Weiſe überraſcht, außer meiner hochverehrten Pathe und dem trefflichen Tiedge noch einen Jüngling begrüßen zu können, der ſie als Pflegeſohn begleitete. Schon das Eine, daß Eliſa mir ihn zuführte, gab ihm hohen Werth in meinen Augen, weil ſie doch allzeit nur von edlen Seelen umgeben iſt. Im erſten Aufwallen der Freude über Eliſens Wiederſehen erinnerte ich mich zwar, daß ſie uns von einem Herrn von Feuerbach geſchrieben habe, der ſie begleite, hörte aber wenig von dem, was ſie jetzt mündlich dazu fügte, außer, daß er der Sohn eines Mannes ſei, auf welchen Deutſchland ſtolz iſt. Ich habe damals Ihren Sohn, den ich jetzt meines Herzens geliebteſten Freund nenne, kennen gelernt, noch ganz verſunken in die trübe Schwermuth, welche ſeine ſchöne Seele ſchon ſeit längerer Zeit umwölkt hielt. Sein bald ſchüchtern umherſchweifender, bald feſt vor ſich hinſtarrender Blick, ſein Schweigen von Anfang herein, ſein halbiges Verſtummen nach jedem Worte, das er in verſtehlener Schüchternheit ſich ablecken ließ, alles das hätte mich von jedem Andern fern gehalten, weil jede Anſicht vom innern Leben eines Menſchen, hinter dem das drohende Geſpenſt der Schwermuth mir entgegentritt, von jeher mich gewaltig zurückſchreckte. Aber, Gott weiß, welche Stimmung meines Innern, welches ahnende Vorgefühl mich ſo unwiderſtehlich zu ihm hinzog, daß mir's dünkte, als könnte ich nur in dem Einen das finden, wonach ich ſo lange in vergeblicher Sehnſucht geſtrebt, als müßte ich tiefer hineinforſchen in ſein gequältes Gemüth, um nur die Quelle des innern Schmerzes zu erſpüren, wenn mir auch die Kraft mangeln ſollte, den tiefgewurzelten Gram aus dem zerriſſenen Herzen zu tilgen. An demſelben Abend, da ich zum erſten Mal ihn

ſah, that ich mir ſelbſt das Gelübde, auf jede mögliche Weiſe mich ihm zu nahen, mir ſein Vertrauen zu erwerben, mit ganzer Seele mich ihm zu weihen.

„Wohl können Sie denken, verehrteſter Herr Präſident, welch' große Freude ich empfand, als ich bemerkte, daß Ihr edler Sohn ebenfalls ſich mir näherte, und vor dem Abſchied am andern Morgen zuerſt mit dem brüderlich-freundſchaftlichen „Du" mich begrüßte. Dieſes vertrauliche, unerwartete Entgegenkommen eines Menſchen, der in unſeliger Selbſtaufreibung begriffen, gewiß den läſtigen Freund von ſich geſcheucht haben würde, dieſe wehmüthige Herzlichkeit, welche aus ſeinem tiefen, bedeutungsvollen Blicke zu mir ſprach, als wollte er mir ſagen: „komm, daß ich an Deiner Bruſt mich ausweine, Du wirſt meine Seufzer verſtehen," kann der hehe Geiſt, welcher aus ſeinen Worten mich anlendete, ſowie das ganz eigenthümlich intereſſante und zarte Benehmen, worin ſich überall der leidende Engel verkündete, feſſelte mein Herz an das ſeine mit den feſteſten Banden der Freundſchaft, wie ich ſie bisher nur für *einen* Jüngling gefühlt hatte, und ich gelobe es hiermit Ihnen, ſeinem hochverehrten Vater, daß ich Ihrem Anſelm bis an meinen Tod in unverbrüchlicher Freundestreue zugethan bleiben werde."

Aus Anſelm's Tagebuche.

„Gar zu gerne, das merke ich, möchte mein verdumpfter Geiſt dem arbeitsſcheuen Fleiſch den prieſterlichen Segen auflegen, um dem Gotte des Lebens und der Kraft das faule Aas als ein wohlgefälliges Opfer darzubringen. Wenn du ſo dahingeſt in deiner Dumpfheit, wenn du herumſchleichſt als dein eigener Schatten, was kann willſt du, wenn du anders noch wollen kannſt und willſt? Wo willſt du denn hin? Oder willſt du wo hin? Fort willſt du — nur fort von dir, aus dir ſelbſt heraus. — Nun, ſo raffe dich auf, greife zum Wanderſtabe. Ich kann dir's nicht verdenken, wenn

dir's zu dumpfig wird in deinem engen Hause. Es ruht ja ein schwerer Fluch darauf. Auf denn — fliehe, ehe der morsche Bau zusammenkracht und dich begräbt — fliehe, wenn's auch draußen stürmt und tost und der Platzregen fällt' — Dein Häuschen ist auf Sand gebaut — laß es sinken'"

„Sei mir gegrüßt, du letzter Monat im Jahr. Die Felder sind mit Schnee bedeckt, der Strom wälzt seine Schollen Eis dem Meere zu. — Vorüber, vorüber! — Warst mir von jeher der liebste Monat im Jahr mit deinen goldenen Früchten und Lichtern. Kommst du nicht wieder — nie wieder? Kehre wieder, daß wir dich schauen! Kehre wieder, o Sulamith! Einsam bin ich, krank und verwaist. — Ja, du kehrst wieder, aber anders. Sie haben dich gekreuzigt, dein Festgewand ist Blut und dein Kranz ist die Dornenkrone. So sehe ich dich wieder'"

Im Laufe des Winters 1819—1820 begann eine Besserung in Anselm's Zustande einzutreten. Unter der liebevollen Pflege seiner Beschützerin erwachte in ihm wieder die alte Neigung zu seinen früheren archäologischen und philosophischen Studien, sowie zur Musik. Er nahm philologischen Unterricht bei Rector Gröbel, sowie auch Stunden bei einem tüchtigen Meister im Generalbaß. Elisa, die sein geistiges und leibliches Wohl mit treuester Sorgfalt stets vor Augen hatte, suchte ihn auf alle Weise zu ermuthigen, während sie die Unzufriedenheit des Vaters über so viel verlorene Zeit freundlich abzulenken wußte.

„Ihr Anselm ist gut, zartfühlend und edel," schreibt sie ihm nach Ansbach, „er hat ganz die Reizbarkeit seines edlen Vaters, nur daß bei Diesem die innere Glut ihre Feuerströme auch nach außen rollen läßt, während sie unsern Anselm selbst im Stillen

innerlich zerſtören wird, wenn man ihm nicht durch liebevolles Anfaſſen und Aufrichten Muth und Vertrauen zu ſich ſelbſt einflößen kann."

Die herrlichen Kunſtſchätze Dresdens, deren Betrachtung ſich Anſelm mit ganzer Seele hingab, mochten am erſten dazu beitragen, ihn zu dem Bewußtſein ſeiner eigentlichen Beſtimmung zurückzuführen. Er fühlte immer mehr, daß die Theologie, ſo ſehr einerſeits ſein Gemüth ſich zu ihr hinneigte, doch ſeiner innern Individualität nicht zugehöre. Er ſchrieb darüber an ſeinen Vater, deſſen Antwort zu ſcharf bezeichnend, ſowohl für den Vater als für den Sohn und ihr gegenſeitiges Verhältniß iſt, um nicht auszugsweiſe hier eine Stelle zu finden *).

„Den Guten iſt nur der Gute verwandt," ſchreibt der Vater Feuerbach an Anſelm, den 23. März 1820, „und wer von edlen Seelen geliebt wird, muß Vieles in ſich tragen, woran er von ihnen als Ihresgleichen erkannt wird. Iſt irgend etwas fähig, Deinen geſunkenen Muth durch freudiges Selbſtbewußtſein, durch wiedererwachende beſcheidene Zufriedenheit mit Dir ſelbſt wieder aufzurichten, Dich von der entſetzlichſten aller Seelenkrankheiten, dem Abſcheu vor dem eigenen Selbſt, dem Mißtrauen und der verachtenden Gleichgültigkeit gegen die eigene ſittliche Kraft und vor dem nagenden, bis zur Verzweiflung peinigenden Wurm im heiligſten Innern des Herzens ſelbſt zu befreien, ſo muß der Gedanke an die Liebe und Freundſchaft der Dich umgebenden Menſchen, die nur durch ihre Geſtalt dieſer Welt, übrigens aber einer höhern Ordnung von Weſen angehören, Dir Deinen eigenen Werth verbürgen, ſo zuverſichtlich, als ſendete Dir Gott ſelbſt einen Engel aus ſeinen Himmeln herab, um Dir zuzurufen: „Engel lieben Dich, und Du biſt noch vermeſſen genug, an Dir ſelbſt zu verzweifeln!" —

*) Dieſer Brief iſt indeß ganz abgedruckt erſchienen in dem Leben und Wirken Anſelm Ritter von Feuerbach's. Leipzig, Wigand. 1852.
Anmerk. des Herausgebers.

„Zweifelnd und zagend nur ſprichſt Du in Deinem Briefe die Hoffnung aus, „daß doch wohl vielleicht noch etwas Tüchtiges aus Dir werden könne.“ O, mein lieber Sohn, warum noch zweifeln? Du darfſt nur wollen und Du wirſt ſein, was Du werden willſt. Beſcheidenes Selbſtvertrauen und ernſtliches Wollen geben den Muth, und der Muth giebt die Kraft und die Kraft wird zur That. Du kommſt mir ſeither immer vor, wie ein junger, kräftiger Adler, der mit Sehnſucht ſeinen Blick nach der Sonne richtet, aber die mächtigen Flügel nicht zu heben wagt und traurig wehklagend auf dem Horſte unbeweglich ſitzen bleibt, weil eine böſe Fee, deren Namen ich nicht nennen will, obſchon ich ſie nennen könnte, ihren Zauberbann an ihm geübt hat, daß er ſich für ein Mäuschen hält, das nur in Höhlen unterkriechen könne und nicht den Flug zur Sonne wagen dürfe. Sobald einmal der Adler ſich ſelbſt wird erkannt haben, dann wird der Zauberbann ſich löſen.

„Die Frage, wozu Du Dich beſtimmen ſollſt, findet in den Worten ihre Auflöſung: dazu, wozu Deine früheſten Neigungen Dich beſtimmt haben, nämlich zur Philologie, Archäologie und den ſchönen Wiſſenſchaften. Daß Du in eine Krankheit fallen mußten, welche Dich nach Dresden geführt hat, daß Dich dies veranlaſſen mußte, Dich wieder mit den Alten zu beſchäftigen, und den Schlüſſel, der in das Heiligthum der alten Welt einführt, die alten Sprachen wieder vernehmen, daß Du zum Lehrer und Führer einen Mann wie Rector Gröbel finden mußten, iſt ein nicht leicht mißzuverſtehender Wink der Vorſehung, daß Du dahin, von wo Du ausgegangen, wieder zurückkehren und aus den heiteren Spielen Deiner Jugend das ernſte Geſchäft Deines Lebens machen ſollſt. Ich würde Dich dann im nächſten Herbſt nach Heidelberg ſchicken, um da, neben einigen anderen, die ſehr nothwendigen Collegien, unter Creuzer und unter dem jüngeren Voß, Archäologie und Philologie in ihrem ganzen Umfange gründlich zu betreiben. Daß dieſes der Weg iſt, der allem unbeſtimmten Umherſchweifen auf einmal ſeine beſtimmte Richtung anweiſt, und auf welchem Du die Eintracht mit Dir ſelbſt, die innere Zufriedenheit, die Freude eines Dir

angemeſſenen Wirkens und endlich auch ein beſcheidenes äußeres Glück finden wirſt, dieſes weiß ich ganz gewiß, und Alles hängt nur davon ab, daß Du dem Winke der Vorſehung und dem wohlüberlegten Rathe Deines, Dich ſo innig liebenden, und in ſolchen Dingen mit Einſicht und Erfahrung ausgerüſteten Vaters, Dich mit Vertrauen und Ernſt ergiebſt. Sollteſt Du auch ſelbſt noch nicht ganz klar ſein, ſollte Deine, durch Dieſes oder Jenes hin- und hergezogene Seele auch anfangs ſchwanken und zweifeln, ſo darfſt Du nur den einzigen Gedanken denken und wieder denken, und Dein Schwanken wird zum Stehen, Dein Zweifeln zur Entſcheidung kommen. Dieſer eine Gedanke iſt: daß nichts Anderes übrig bleibt. Begeiſtert Dich nicht der Gegenſtand Deiner Studien, ſo wird das Unvermeidliche die Stelle der begeiſternden Muſe vertreten. Der Menſch darf, wenn es die ernſte Beſtimmung ſeines Lebens gilt, nicht bloß ſeine Luſt befragen. Man kommt in keinerlei Studien zu etwas Rechtem, wenn man nicht auch dasjenige, was uns mißbehagt, was durch Trockenheit und ſcheinbare Unbedeutenheit uns abſchreckt, mit dem Gedanken an das freudige Ziel beharrlichen Muthes überwindet. Nur durch Arbeit kann ein geiſtiges Beſitzthum unſer werden, und Arbeit als Arbeit ſchmeckt niemals oder ſelten ſüß; aber was wir haben, wenn die Arbeit gethan, der Weg zurückgelegt iſt, das iſt lauter Freude und erquickender Genuß. Wie der Gedanke an Pflicht und Nothwendigkeit ſelbſt gegen innere Neigung begeiſtern kann, dafür kann ich Dir mein eigen Beiſpiel nennen. Die Jurisprudenz war mir von meiner früheſten Jugend an in der Seele zuwider und auch noch jetzt bin ich von ihr als Wiſſenſchaft nicht angezogen. Auf Geſchichte und beſonders auf Philoſophie war ausſchließend meine Liebe gerichtet. Meine ganze erſte Univerſitätszeit war allein dieſen Lieblingen gewidmet. Aber ſiehe, da lernte ich Deine Mutter kennen, und es lag mir daran, ein Fach zu wählen, das ſchneller als Philoſophie zu Amt und Brode hilft. Da wandte ich mich mit raſchem und feſtem Entſchluß von meiner geliebten Philoſophie zur abſtoßenden Jurisprudenz. Sie wurde mir bald minder unangenehm, weil ich

einmal wußte, daß ich sie liebgewinnen müsse; und so gelang es meiner Unverdrossenheit, meinem, durch die Pflicht begeisterten Muth, bei verhältnißmäßig beschränkterem Talente, daß ich schon nach zwei Jahren den Lehrstuhl besteigen, meine Zwangs-, Noth- und Brodwissenschaft durch Schriften bereichern, und so einen Standpunkt fassen konnte, von welchem aus ich rasch zu Ruhm und äußerem Glück mich empor geschwungen und von der Mitwelt das laute Zeugniß gewonnen habe, daß mein Leben der Menschheit nützlich gewesen ist. Was wäre aus mir geworden, wenn ich blos der Lust nachgegangen wäre? Wenn jedes Hinderniß mich erschreckt und muthlos gemacht, wenn ich die Hände in den Schooß gelegt und geweint und gewinselt und auf Gottes Hülfe von außen her gewartet hätte? Gottes Hülfe kommt von der eigenen Kraft und That, zu welcher er uns aufruft durch die innere Stimme, in welcher er stets gegenwärtig sich uns offenbart, durch die heilige Stimme des Gewissens. O Sohn, es ist eine große Sache um einen guten Willen. Er thut Wunder, mit ihm kann man Berge versetzen."

Im Frühling 1820 reiste Anselm mit Frau von der Recke und Tiedge nach Karlsbad, wo sie Elisa's Schwester, die Herzogin Dorothea von Kurland, antrafen. Auf Anselm wirkte diese Veränderung sehr günstig. Elisa schreibt den 13. Mai an seinen Vater:

„Seit dem 6. sind wir hier glücklich angekommen und mit meiner guten Schwester vereinigt. Ich habe die Freude, daß unser Anselm, der heiter und mittheilend ist, meiner Schwester sehr gefällt; auch hat diese schöne Seele den edlen Jüngling angezogen. Göthe ist auch hier, er lebt sehr still und einsam, doch hat er mich einmal und meine Schwester einmal besucht. Anselm war gerade spazieren gegangen, als Göthe bei uns war. Wir ermunterten ihn, Göthe zu besuchen, und über eine Stunde war Anselm bei Göthe, der sich recht freundlich mit ihm unterhielt, so daß Anselm sehr froh zurückkehrte. So heiter als hier habe ich unsern lieben Anselm noch nie gesehen. Er gewinnt alle Herzen durch sein himmlisches Gemüth."

Dieſem Briefe waren von der Herzogin Hand ein paar Zeilen beigefügt, des Inhalts:

„Wir ſind in unſerm ſtillen, häuslichen Leben recht glücklich. Sie fehlen uns, guter Feuerbach, um ſo mehr, als Sie rechte Freude haben würden, Ihren Sohn zu ſehen. Er iſt recht heiter und mittheilend geworden, ſein Gemüth iſt vortrefflich. Anſelm iſt ein gar lieber Menſch, und ich halte ihn recht lieb. — Geben Sie bald Nachricht von Ihrem Wohlergehen Ihrer Freundin

Dorothea."

Aus Anſelm's Tagebuche.

Karlsbad, 11. Mai.

„Einer jener Wünſche, die ſonſt mein ganzes Herz erfüllten, ward mir heute gewährt. Ich habe Göthe geſehen und geſprochen. Schon ein paarmal war ich umſonſt an ſeiner Wohnung vorbeigeſchlichen und hatte ſchüchtern hinaufgeſchielt, ob ich nicht einen günſtigen Augenblick erhaſchen könne. Die Herzogin von Kurland, die meinen Wunſch errathen, ſchickte mich zu ihm. Mit klopfendem Herzen ſtieg ich die Treppe hinauf und bat ſtotternd vor Angſt und Freude den Bedienten, mich zu melden. Ich ward verlaſſen und beſänftigend überraſchte mich die große Freundlichkeit, mit der er mir entgegentrat; und gar bald waren die Schreckbilder von der Aufnahme, die Bürger und Rückert bei ihm gefunden, aus meinem Sinne entſchwunden. Er nöthigte mich zu ſich auf's Sopha. Welch' ein Kopf! Wie eines Tempels Gewölbe hebt ſich die Stirn. Die Augen treten licht und klar wie ſtrahlende Heroen im dunkelglänzenden Waffenſchmuck mit ernſtem, gemeſſenem Schritte aus der gewaltigen Wölbung. Ruhig und doch ſo voll Feuer. So gebieteriſch und doch ſo milde. Im ſeltſamen Contraſt mit der Ruhe jener Felſenſtirne ſteht die gefällige Beweglichkeit des Mundes, durch deſſen freundliches Lächeln nicht ſelten eine gewiſſe Ironie durch-

blickt. Ruhe haben dieſe Lippen nie, auch wenn ſie ſchweigen, ſind ſie beredt."

Den 16. Mai.

„Heute ward ich wieder zu Göthe geſchickt. Ich wollte nicht ſelbſt hinein zu ihm, aber er ließ mich zu ſich rufen. Zum Andenken ſchenkte er mir einen Plan von Karlsbad. Wüßte ich nur, was er geſprochen hat! Aber im Anſchauen dieſer Stirne und Augen habe ich Alles vergeſſen.

Anſelm an ſeinen Vater.

Karlsbad, den 22. Mai.

„Ehe ich meine kleine Reiſe nach Prag antrete, muß ich noch ein paar herzliche Worte zu meinem Vater ſprechen. Diesmal mit freudigerem Sinne, weil ich weiß, daß ſie Dir eine kleine Freude bereiten werden. Vorgeſtern feierten wir den Geburtstag unſerer Mutter Eliſa. Du haſt ihn gewiß auch im Stillen gefeiert und ich habe es auch. Hatte ich doch in den allgemeinen Kranz der Freude eine kleine Blume mit einflechten, die da zeugt, daß mein kleines Gärtchen noch nicht völlig verwüſtet iſt, daß die freundliche Sonne des Himmels auch noch Lebensſtrahlen und Frühlingswärme für mich hat. Tiedge fand das Gedicht gut und freute ſich. Eliſa hat mich mit Thränen umarmt. Ich ſchreibe dies nicht aus Eitelkeit, ſondern weil mir das Gefühl noch ganz neu iſt, wieder etwas geſchaffen zu haben."

Den 20. Mai.

An den Mai.

Ich ſehe dich Gottgebilde wieder,
O du, der Erde ſchönſten Morgentraum!
Zu deinen Füßen ſink' ich feiernd nieder,
Und küſſe deines Kleides Purpurſaum.

Gottlob, daß du zu meiner kleinen Hütte,
Daß du zu mir den Weg gefunden haſt.
Geh' nicht vorüber! Höre meine Bitte,
Verzeih' Biſt mir ein gar zu werther Gaſt.

Kommſt wohl recht weit her von entlegnen Fluren,
Ich glaube gar, du kommſt vom Morgenland;
Gewiß, dich haben höhere Naturen,
Dich Engel haben Engel ausgeſandt,

Und haben's dir vertraut in heil'gen Nächten,
„Lieb hin, nimm keinen blüh'nden Wanderſtab,
Lieb immer hin, der Kränze Pracht zu flechten,
Um eine Wiege hier, dort um ein Grab.“

Sonſt hatteſt du wohl auch gar viel der Gaben
Für mich. Bald einen Kranz, bald einen Strauß.
Sonſt goſſeſt du wohl über mich, den Knaben,
Die ganze Fülle deiner Gottheit aus.

O, fliehe nicht ſo bald! Sei nicht ſo ſtille!
Ein Wörtchen nur wie ſonſt! Nur einen Blick!
Nur einen Kranz laß mir aus deiner Fülle,
Ein einzig Blümchen nur laß mir zurück!

Du ſollſt ja nicht um meine Stirne ſchlingen,
Um dieſes Haupt nicht deinen Himmelsglanz:
Zu ihr nur möcht' ich eine Gabe bringen,
Zur Mutter bin den erſten Frühlingskranz.

Wär' mir kein reiches Blumenlees beſchieden,
Ich wäre nicht ſo ſtreng, ſo karg wie du.
Sie ſollte Alles haben, alle meine Blüthen,
Die Blumen all', und dieſes Herz dazu.

Das will ich ihr denn auch zum Opfer bringen,
So arm es iſt, ſie wird es nicht verſchmähn.
Zieh du nur fort auf deinen bunten Schwingen,
Verhauch' die Düfte all' im Frühlingswehn'

Und komm' ich auch gebeugt und ſtumm gegangen,
Ach, ohne Band und Kranz, ach, blüthenlos;
Nicht minder freundlich wird ſie mich empfangen,
Ich weiß es ja, ſie iſt ſo mild als groß.

So zog ich hin auf einſam ſtillen Wegen,
Da trifft's urplötzlich wunderbar mein Ohr:
Ein Harmonieenmeer tönt mir entgegen,
Und Liederſtröme quellen rings empor.

Sieh da! Mir war der Mai vorangeflogen,
Zu Ihren Füßen knieten ſie all',
Die Blumen alle waren mitgezogen,
Mit Spiel und Tanz und frohem Jubelſchall.

Und hoch auf jauchzt' ich in die Jubellieder,
Und legte in die reichgeſchmückte Au
Die kleine Gabe ihr zu Füßen nieder,
Nur ſanft bewegt mit mildem Thränenthau.

Einige Zeit ſpäter reiſte Anſelm mit Gräfin Eliſa und ihrem Begleiter Tiedge nach Löbichau, einem reizenden Landſitze der Herzogin von Kurland im Altenburg'ſchen, wohin ſie ſelbſt ſich ſchon vorausbegeben hatte.

Schloß und Park Löbichau waren damals, wie es ſcheint, ein kleines deutſches Ferrara. In dem Kreiſe, welchen die Herzogin hier um ſich verſammelt hatte, war hoher Rang, Wiſſenſchaft und Kunſt ganz gleichberechtigt repräſentirt. Alles, was Geiſt, Bildung und Luxus bieten kann, war vereinigt, um dem Leben den feinſten Genuß abzugewinnen. Jean Paul, welcher zu derſelben Zeit anweſend war, hat ſeinen Aufenthalt in Löbichau durch Denkblätter verewigt *). Eine nicht ganz ſo günſtige Erinnerung hatte er ſelbſt dem Andenken der Geſellſchaft zurückgelaſſen. Vielleicht glaubte der deutſche Dichter ſeinen zarten Poeſieen durch ſein Benehmen ein gewiſſes Gegengewicht geben zu müſſen. — In dem Anekdotenſchatze, welchen die Originalität des Dichters lieferte, ſpielte unter Anderem auch ſein Pudel, mit welchem er in einer ganz unzertrennlichen Gemeinſchaft lebte, eine ergötzliche Hauptrolle.

In Löbichau traf Anſelm mit ſeinem Vater zuſammen, welcher die Freude hatte, einen ganz umgewandelten Menſchen in ihm wiederzufinden.

Da aus der Periode von 1818—1820 das einzig ausführliche Tagebuch des geſchiedenen Freundes verhanden iſt, ſo mögen noch einige Auszüge über den Aufenthalt in Löbichau hier Raum finden.

*) Briefblättchen an die Leſerin des Damentaſchenbuchs bei gegenwärtiger Uebergabe meiner abgeriſſenen Gedanken vor dem Abend- und Nachtſtück in Löbichau. Jean Paul's ſämmtliche Werke, 1. Lieferung, 4. Bdchn., S. 103.

Aus Anſelm's Tagebuche.

Götter, Feen und Elfen in Titania's Reich zu Löbichau und Tannenfelt *).

Dorothea, Herzogin von Kurland.

Wilhelmine, Herzogin von Sagan,
Pauline, Fürſtin von Hohenzollern-Hechingen,
Johanna, Fürſtin von Acarenza,
Eliſa, Gräfin von der Recke.
} Töchter der Herzogin.

Paul,
Peter,
Karl,
} Grafen von Medem, Dorothea's und Eliſa's Neffen.

Emilie Gerſchau,
Luiſe Villier,
Marie Wilſen,
Friederike Pembard,
} Pflegetöchter und Geſellſchafterinnen der Herzoginnen.

(Folgen eine Reihe von Namen, wie ſie auch Jean Paul aufzählt, als anweſende Gäſte, unter welchen außer dem genannten Dichter noch Tiedge, Tieck, Schink, Böttiger, Marheineke, Buchholz u. ſ. w. die bedeutendſten ſind.)

„Ich bin wie im Traume," ſchreibt Anſelm im Auguſt, „in dieſem mährchenhaften Zauberleben. Geſtern der Park mit bunten Lampen erleuchtet. Mond und Sterne ſahen freundlich auf unſer Spiel herab. Man wandelte auf den anmuthig verſchlungenen Wegen in der lauen Sommernacht."

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wunderhelle Mährchenwelt,
Steig' auf in der alten Pracht!

*) Kleines Schloß, eine halbe Stunde von Löbichau. Den Töchtern der Herzogin gehörend.

Mein Vater lacht mich aus. — Wer mir die Mittelſtraße zeigte zwiſchen asceticſcher Kopfhängerei und geiſtigem Epicuräismus!“

„Ich wohne mit Jean Paul Thür an Thür. Er iſt gütig und freundlich gegen mich und ich armer Melancholicus gebe ihm Stoff zu tauſend Witzen. Er ſchreibt Apherismen, um ſie des Morgens den Fürſtinnen vorzuleſen. Wenn er nur“ — — — — —

„Geſtern haben wir den Dichter Schink zum Meiſter Frauenlob dem Zweiten gekrönt. Mein Vater hat als Kanzler eine köſtliche Rede in Knittelverſen gehalten. Auch eine feierliche Verſöhnung gab es in dieſen Tagen zwiſchen Tieck und Böttiger. Eliſa hat dieſes Wunderwerk zu Stande gebracht. Sie reichten ſich die Hände, aber um Tieck's Augenbrauen zuckte es ſeltſamlich.“

„Ein wunderſchönes Bild verſchönte mir geſtern den heitern ſtillen Abend. Die drei jüngeren Herzoginnen ſaßen mit den jungen Mädchen auf dem Balcon, alle mit weiblicher Arbeit beſchäftigt. Ein üppiger Blumenflor umrankt das eiſerne Gitter des Balcons und zwiſchen den hohen Säulen hindurch blickt man in das erquickliche Grün einer herrlichen Wieſe, die rings von ſchönen Baumpartieen umſchloſſen iſt. Die Gipfel der höchſten Bäume glühten im Abendroth und vor meine Seele trat das Bild der ſchönen homeriſchen Zeit, da die ſinnige Penelopeia mit ihren Mägden den Webſtuhl umwandelt.“

Von hier an enthält das Tagebuch nur heitere Ergießungen, zuletzt muthwillig scherzhafte Einfälle, und wie denn die Jugend stets die heilkräftigste Arznei für die Jugend ist, so vergaß auch endlich der Jüngling im Kreise anmuthiger geistesfrischer Mädchen seine trostlose Kanne'sche Philosophie.

„L. ist eine fertige Clavierspielerin," heißt es im Tagebuch, „und was mehr ist, sie hat ihre Seele in ihren Fingerchen. Wenn ich noch der alte seltsame Bamberger Anselmus wäre, im langen Haare und deutschen Rocke, das güldene Gnadenkettlein vor der Brust, mein kleines Leierchen im Arm, ich hätte längst ein paar Dutzend Lindwürmer zu ihren Füßen erdolcht, sie ein paarmal auf eine höchst verwünschte Art verwünscht und sechs Mal erlöst. Ich hätte sie verloren, noch ehe ich sie gehabt, im Geiste erkannt, noch ehe ich sie gekannt, mich in sie vergafft, noch ehe ich sie gesehen. Unsere Bekanntschaft wäre so alt wie die Ewigkeit, und anno 1954 vor Erschaffung der Welt hätten wir eine sehr rührende Correspondenz angeknüpft von Fixstern zu Fixstern, vermöge der Sternschnuppenpost."

Während dieser äußerlich zerstreuenden Lebensweise waren auch Anselm's Pläne für seine Zukunft mehr und mehr im Stillen gereift. In überwiegendem Geistesverständniß hatte der Vater nur zum Voraus ausgesprochen, was dem Sohne selbst allmählich und unausbleiblich zum Bewußtsein kommen mußte. Er reiste mit dem Vater zuerst nach Ansbach zurück und nachdem er der geliebten Mutter und den Schwestern als Genesener Willkomm und Lebewohl gesagt hatte, finden wir den Freund vom Herbste 1820 an bis 1822 in Heidelberg, eifrig seinen Studien ergeben.

Voß, Creuzer, Schlosser führten ihn in das Reich der classischen Wissenschaften ein. Mit einem kleinen Kreis von Freunden, unter welchen ein Sohn Jean Paul's und Henne, jetzt Professor der Geschichte in Bern, am häufigsten genannt sind, las er die griechischen Tragiker zum ersten Mal in fortlaufender Reihe.

„Ich lese auch die Ilias wieder," schreibt er, „Vater Voß mag es nicht haben, wenn man den Vater Homer nicht immer zur Hand hat. „Die paar Stunden werden euch nicht von eurem Aeschylos abbringen, der gar nicht verstanden wird, wenn Homers Geist nicht schon Kopf und Herz durchdrungen hat." Dies Vossens eigene Worte.

Von Schlosser sagt er: „Ich weiß nicht, welchem Glücksstern ich es zu verdanken habe, daß ich dem herrlichen Manne so nahe gekommen bin. Er selbst hat mich in den Kreis von jungen Leuten gezogen, den er um sich versammelt, und mir wird mit zweien meiner näheren Freunde das besondere Glück zu Theil, an seiner Privatlectüre des göttlichen Dante Theil zu nehmen. Was mir Schlosser ist und noch werden kann, darüber wäre viel zu sagen."

Seine Wohnung hatte Anselm in dem Hause eines Verwandten, Professor Gensler, den er sehr verehrte. So mochte sich ihm das Leben wohl freundlich gestalten, da es auch an muthwilligen Studentenepisoden nicht fehlte, bei welchen der „Bardenjüngling" (Anselm spielte besonders Nationalmelodieen in ergreifender Weise auf der Harfe) gewiß nur selten als Nebenperson galt. Wie wäre es auch anders möglich gewesen in Heidelberg, wo der Geist der romantischen Poesie sich selbst in den Mauern des Schlosses verkörpert hat! Nebenbei waren auch literarisch-satyrische Zusammenkünfte im Gange, und mehrere aus dieser Zeit erhaltene Fragmente zeugen von einem köstlichen, gesunden Humor. Ueberhaupt ist Anselm's Talent für die Satyre zum ersten Mal in Heidelberg hervorgetreten.

„Vorigen Donnerstag haben wir mit Schlosser den Dante beendigt," schreibt er an seinen Vater, „mit dem nächsten beginnt er den Aeschylus. Vorgestern brachte ich den Sophokles zu Ende und beginne nun mit dem Aristophanes. Der Sonntag gehört dem Euripides. So hoffe ich denn doch eine Uebersicht des gesammten griechischen Dramas von Heidelberg mitzunehmen. Ginge es nur mit der Archäologie besser. Es fehlen mir Bücher; hätte ich den Winckelmann nicht, ich wäre ein verlorner Mensch. In mei-

nen Nebenſtunden, beſonders auf meinen Spaziergängen, die ich meiner Geſundheit wegen nicht unterlaſſen darf, gebe ich mit einem wunderlichen Wechſelbalge um. Ich ſäume nicht, ihn nach und nach an's Licht der Welt zu fördern, theils um mir im Anſchauen der poſſierlichen Mißgeburt eine und die andere Grille zu vertreiben, theils um mich ſelbſt weidlich mit dem Balge herumbalgen zu können. Das macht dem innern langverhaltenen Grimme Luft und iſt eine gute Turnübung, hilft gegen Magendrücken und Melancholie. Vor einigen Wochen hatte ich aus ähnlichen Gründen für einen kleinen Kreis meiner wenigen aber ausgeſuchten Freunde eine kleine Poſſe geſchrieben. Ich beſitze keine beſondere Wirkung, da ich mich noch nie auf dieſes Feld gewagt hatte, und es überhaupt eine Weile her gar nicht meine Art geweſen iſt, etwas zu wagen. Aber ſiehe da — ſie wollten theils vor Lachen platzen, theils ſich auf die Köpfe ſtellen, und ich bin ſeither in Heidelberg für ein Stück von einem Fantaſieſtück in Callot's Manier verſchrieen."

Das Gedicht, um welches es ſich hier handelt, iſt eine kleine Tragödie, in welcher die Heldin Schlafmütze ihrem Geliebten, einem gewiſſen Studioſus Anſelmus, untreu wird, um ſich nach vielen Abenteuern mit dem Haupte eines hohen Wunderdoctors zu vermählen *).

In dieſem heitern Treiben fehlten leider auch die düſteren Schatten nicht. Es war dieſem excentriſchen Gemüth nicht gegeben, auf gebahnter Straße vorwärts zu ſchreiten. Es konnte nur wechſelsweiſe veranſtürmen und dann wieder ermattet niederſinken. Die alten Uebel regten ſich wieder: Nachtwachen, Aufregung durch ſtarken Kaffee, um ſich munter und wach an der Arbeit zu erhalten, ſteigerten die Reizbarkeit der Nerven auf beunruhigende Weiſe. Dazu kamen übermüthig trotzende Jugendſtreiche, wie z. B. eine Januarnacht auf einer Eisſcholle im Neckar zubringen zu wollen, u. ſ. w.

*) Es war dies die Zeit der Wundereuren des Arztes von Hohenlohe.

Dabei aber entwickelte ſich in Anſelm nichts deſto weniger mehr und mehr in voller Klarheit der Beruf ſeines Geiſtes für die alte Kunſt, für das Studium der Archäologie, wobei Creuzer's Symbolik und Mythologie ihm als Hauptſtütze dienen mußten, während ſeine Privatſtudien ſich größtentheils auf die Heidelberger Bibliothek beſchränkten. Wenn man bedenkt, wie verhältnißmäßig wenige Mittel in dieſer Zeit ſein Aufenthaltsort bot, welcher nur zwiſchen Heidelberg, Frankfurt und Ansbach wechſelte, ſo iſt das Genie und der ausdauernde Fleiß wahrhaft zu bewundern, mit welchem er den Reichthum von Kenntniſſen, und vor Allem, die eigenthümliche, künſtleriſch freie Anſchauung der Kunſtwerke ſich erwarb, welche ſpäter ſeinen Apelle zu einem Werke von claſſiſchem Werthe erheben, während der Autor ſelbſt den claſſiſchen Boden damals noch nicht betreten hatte.

Anſelm's ſehnlicher Wunſch, ſeine Studien in Göttingen fortzuſetzen, wurde durch des Vaters Weigerung vereitelt. Statt deſſen fügte es ſich, daß er proviſoriſcher Weiſe im Lehrfache ſich verſuchen mußte, indem er längere Zeit für einen erkrankten Freund am Ansbacher Lyceum functionirte.

Der Frühling 1823 endlich ließ ihm einen neuen Stern aufgehen, den lieblichſten ſeines Lebens. Er verlobte ſich mit Amalie Heerl, einem Mädchen von ſo ſeltener Anmuth, daß für die Schönheit und Lieblichkeit ihres ganzen äußern und innern Weſens das oft gebrauchte und viel mißbrauchte Wort „engelrein" als die einzig paſſende Bezeichnung gelten konnte. Sie war ſo zart und ſinnig, ſo ätheriſch-poetiſch, daß die damals in der Zeit liegende ſchwärmeriſch-ſentimentale Richtung nur als Folie ihrer eigenen idealiſchen Natur erſchien. Hätte Jean Paul ſie gekannt, als er ſeinen Titan ſchrieb, Niemand würde gezweifelt haben, daß Liane Amaliens Portrait ſei.

Die Liebenden hielten anfangs ihren Bund geheim, weil Anſelm, ſeines Vaters Abneigung gegen frühzeitige Verlobungen kennend, eine verneinende Antwort befürchtete. So reiſte er im Herbſt abermals nach Heidelberg; ſelig und zu gleicher Zeit verzweifelnd,

nach ſeiner excentriſchen Natur dem überſchwänglichen Glücke ſeines Herzens tauſend Qualen anheftend.

Alle dieſe Gemüthsbewegungen ſpannten ſeine ſeit lange ſchon gereizten Nerven auf den höchſten Grad. Ganz plötzlich verließ er Heidelberg und kam nach Frankfurt zu ſeinem Großvater. Von hier aus ſchrieb er den folgenden merkwürdigen Brief an ſeinen Vater nach Ansbach.

Den 10. Novbr. 1823.

„Ich bin gewohnt, daß man von meinen Leiden, oder wenn Du willſt, meinen Hirngeſpinnſten nie auf ihren wahren Grund, auf meine körperliche Zerrüttung zurückgehen wollte, um mich von Grund aus herzuſtellen und dem alten Satze ſeine Ehre zu laſſen, daß nur in einem geſunden Leibe (ich verſtehe darunter gerade keine herculiſche Flegelnatur) eine geſunde Seele wohnen könne. Schon im Jahre 1817 fühlte ich mich krank, ohne daß ich es Jemanden ſagen mochte. Später in Erlangen wurde ich tiefſinnig und der unglückſelige Gedanke, ich ſei vom Schickſal auserſehen, langſam unterzugehen, jagte mich in den Leichtſinn und in das betäubende Treiben der Studentenwelt. Nach einem ruhig raffinirten Plane wollte ich meinem Unglücke die Hand bieten und ſelbſt verderben, was noch verſchont geblieben war. Es gelang ſo ziemlich; Reue, Angſt, Verzweiflung, endlich Kanne's Giftmiſcherei vollendeten das Teufelswerk. Was ich damals gelitten habe, wie ich damals Tag um Tag ein ganzes Jahr lang heulte und weinte und wie ein Wurm mich auf der Erde wand, das hat nur Gott geſehen. Ich kam nach Ansbach. Dein Arzt, Dr. Immel, ſtatt mich vor Allem körperlich zu behandeln, tätſchelte an meinem Gemüthe herum und wollte von meinem wahren Zuſtande nichts wiſſen. Ich bemerkte ſeine Laßheit und wurde ſelber laß. Ich kam nach Dresden und lernte wieder ſchweigen und dulden, und im Stillen verzweifeln. Auch da geſchah nicht das Rechte für mich. Die vielen Nächte, die ich an Eliſa's Krankenbette durchwachte, erquickten mein Herz, das meiner mütterlichen Freundin gern Alles zum Opfer brachte, aber

zerrütteten und ſchwächten meinen Körper nur deſto mehr. Ein Rückfall in das Kanne'ſche Unweſen raubte mir auch noch ein gut Theilchen meiner Kräfte. Nun kam ich nach Löbichau. Das ganze Leben dort, ſo ſehr es geeignet war, mich zu zerſtreuen, wirkte gerade durch dieſe Zerſtreuung meines ohnehin ſo vagnen und ſchwankenden Geiſtes durch Exaltationen aller Art nur noch nachtheiliger auf meinen Körper. Ich ſollte baden*). Aber was das Bad gut gemacht, zerſtörte am Abend wieder die verkehrte herzogliche Lebensart, das unruhige, aufgeregte und gereizte Treiben, und der Mangel an Schlaf, da vor Mitternacht ja nie an Ruhe zu denken war. An einen ſyſtematiſchen Curplan hatte Niemand gedacht und alle die Trefflichen, in deren Hände Du mich gabſt, und denen Gott das Gute all, das ſie an mir gethan, vergelten möge, kamen immer auf die „Einbildung" zurück und wollten von phyſiſcher Krankheit nichts wiſſen. In Heidelberg, wo ich anhaltend und angeſtrengt arbeitete, habe ich durch geiſtige Getränke und den ſtärkſten Kaffee mich die Nächte wach erhalten und, leichtſinnig bald, bald trotzig, jede ärztliche Hülfe von mir gewieſen. Dann das Schulfuchſervicariat in Ansbach! Und je matter ich mich fühlte, deſto mehr ſtrengte ich mich zur Arbeit an. Ich wollte untergehen, mich aufreiben, und Selbſtmord war mein einziger Gedanke. Ich wollte Ansbach verlaſſen, um Dir und der Mutter das Entſetzen zu erſparen, die Leiche des Sohnes mit zerſchmettertem Gehirn zu finden. Jetzt iſt es anders. Wie und warum dies ſo kam, iſt jetzt noch nicht die Zeit zu ſagen. Genug, ich will, ich wünſche geſund zu werden. Ich bin hier unter der Behandlung des Dr. Paſſavant, zu dem ich das vollſte Zutrauen habe. Vater, ſchone mich, mache mich nicht irre! Nur jetzt nicht! —"

Der Aufenthalt in Frankfurt dauerte mehrere Monate. Die arme Braut indeß litt zu Hauſe im Stillen unſäglich, ohne die tödtliche Sorge um den Geliebten nur mit einem Worte verrathen

*) Es ſollen dies gewaltſame Douchebäder geweſen ſein, die aber weder in den Briefen noch im Tagebuche erwähnt ſind.

zu dürfen. Es war so traurig, daß man nach Anselm's eigenthümlicher Natur nie berechnen konnte, in wie weit die Wechselwirkung von Geist und Körper den einen oder den andern Theil zum ursprünglich- oder mitleidenden Theil machte.

Endlich kehrte er, wenn auch nicht völlig hergestellt, doch um Vieles gebessert, von Frankfurt zurück, und des Vaters Antwort auf das gefürchtete Geständniß: „Mein Sohn, Du hättest keine bessere Wahl treffen können," löste alle Zweifel und Sorgen.

Es ist ein eigener und rührender Zug, daß mit der Liebe zu Amalien auch die erste Idee zu seinem „vatikanischen Apollo" in Feuerbach erwachte. Der Gedanke an dieses Werk zieht sich von hier an unabänderlich mit dem Gedanken an seine Liebe verwebt durch alle Lebensverhältnisse hindurch. Zuerst war es eine kleine Abhandlung, die dem Vater zur Prüfung vorgelegt wurde, dann erschien es als Programm, erweiterte sich später mehr und mehr und war bis auf den letzten Abschnitt vollendet, als das Wesen, dessen Liebe den Autor begeistert hatte, für immer die Augen schloß. Dies Buch ist das ihr eigens zugehörende Denkmal, wenn auch keines seiner Blätter ihren Namen trägt.

In den Sommer 1824 fällt die große Staatsprüfung in München, welche für Feuerbach sehr schwer und peinlich wurde, weil zu derselben Zeit sein Bruder Karl politisch angeklagt, gemüths- und körperkrank in dem neuen Thurm daselbst gefangen saß.

Da diese Blätter nur eine Lebens-, nicht aber eine Familiengeschichte enthalten sollen, so kann von den Briefen aus dieser unglücklichen Periode nur Weniges mitgetheilt werden. Das furchtbar tragische Schicksal des edlen und genialen Karl Feuerbach ist nur wenigen seiner Freunde in seinem ganzen Umfange bekannt, und es ist auch hier nicht der Ort, den düstern Schleier zu lüften, welcher sein Andenken vor den Augen der Welt verhüllt*).

Die Schmerzen und Kämpfe, welche Anselm um seinen leidenden Bruder bestand, griffen ihn so sehr an, daß ein vierwöchent-

*) Indessen veröffentlicht im „Leben und Wirken Anselm's v. Feuerbach."

licher Aufenthalt in Gaſtein und der Gebrauch der dortigen Bäder abermals die verlorenen Kräfte erſetzen mußte. Von dieſer Reiſe ſtammen die Sonette „an Amalie,“ welche die am Schluſſe des gegenwärtigen Bändchens beigefügte kleine Auswahl von Gedichten eröffnen.

Eine Sammlung Briefe an Amalie, in welcher gewiß ein reicher Schatz des Geiſtes und Gemüthes verborgen war, fand ſich in dem Nachlaß ſchwarz geſiegelt mit der Aufſchrift: „Nach meinem Tode unerö̈ffnet zu verbrennen.“

Die Prüfung ſelbſt beſtand Anſelm mit glänzendem Erfolge.

„Ich habe die Nachricht erhalten,“ ſchreibt er ſeinem Vater am 25. Auguſt, „daß mir einſtimmig die erſte Note zuerkannt iſt, und zwar mit der Auszeichnung, daß ſie Keiner mit mir theilt, und Die, welche No. 2 haben, nicht einmal der erſten Note ſich nähern. Sage dies der Mutter und auch meinen Brüdern; und lieber Vater, biſt Du nun einmal zufrieden mit mir? Ich habe Urſache, ein bischen ſtolz zu ſein, aus Gründen, die Du vielleicht nicht wirſt gelten laſſen“ u. ſ. w.

Im Jahre 1825 endlich erfolgte die damals erſehnte Anſtellung an dem Gymnaſium zu Speyer, nachdem der Regierungsantritt des Königs Ludwig die Hoffnung auf eine Stelle an dem Nürnberger Lyceum vereitelt hatte.

Nach Speyer — an das Gymnaſium — an eine niedere Klaſſe, wo er Knaben zu unterrichten hatte! — Warum das? — So bleibt ewig die Frage. Warum es nicht wagen, an einer Univerſität die Laufbahn zu beginnen, für die Natur und Geiſt ihn beſtimmt hatten?

Der Vater hatte fünf Söhne, der älteſte von ihnen war verlebt, er mußte verſorgt werden. Dies die Antwort. Die traurige Antwort, welche die Grabſchrift ſo manches jugendlich friſchen Geiſtes geworden iſt, der unter dem ſchmerzvollen Drucke ungünſtiger Lebensverhältniſſe verkümmern mußte.

Laſſen wir das jetzt, indem wir einer hellern Lebensperiode entgegengehen, der einzig ungetrübt glücklichen in dem Leben unſres

Freundes. Zuvor abermals ein monatelanges Nervenleiden, dann endlich im Herbſt 1826 die Erfüllung ſeiner heißeſten Wünſche in der Vereinigung mit der geliebten Braut.

In einem niedlichen Häuschen an der Stadtmauer, mit dem kleinen Garten voll Roſen und Lilien, finden wir das glückliche Paar am Rhein, und den Freund diesmal, vielleicht zum erſten Mal in ſeinem Leben, ohne Schmerzen und Qualen. Befreundete Menſchen gingen ein und aus, Muſik und Poeſie füllten jedes Winkelchen, und der mächtige Apollo thronte über dem Schreibtiſch.

Den 10. November ſchrieb Anſelm an den Vater:

„Gewiß iſt es eine kleine Doppelblume zu dem Kranze, der an Deinem Geburtsfeſte eine liebe Vaterſtirne ſchmücken wird, wenn ein glückliches Paar Hand in Hand vor Dich tritt, um ſeine vereinten Wünſche darzubringen. Die Erinnerung an einen glücklichen Sohn und eine glückliche Tochter wird kein Fremdling ſein in dem Kreiſe froher Gedanken, der an ſo ſchönem Tage, wie ich hoffe, Deine Seele erquicken und Deinen Blick erheitern wird. Deine Kinder glücklich wiſſen, und wiſſen, daß ſie in ihrem Glücke dankbar Dein gedenken und zum Himmel flehen, daß Du recht lange Zeuge ihres Glückes bleiben möchteſt, iſt ja wohl für ein Vaterherz wie das Deine das ſüßeſte Gefühl.

„Ich bin durch Amalien ein anderer Menſch geworden. Das Unbedeutendſte hat für mich Bedeutung gewonnen. In meinem Zimmer würdeſt Du jeden Andern eher ſuchen als mich. Ruhige Ordnung und heitere Thätigkeit bezeichnet jeden meiner Tage. Was mir ſonſt eine drückende Laſt war, trage ich jetzt mit Freuden. Meine Klaſſenarbeiten gehen mir wie ſpielend leicht von der Hand. Heiter trete ich unter meine Schüler, heiter verlaſſe ich ſie. Auch im Geiſte fühle ich mich wie neugeboren, meine Gedanken kreiſen wieder in ungeſtörtem Umſchwunge und neue Ideen treten auf. Mit ernſtem Eifer und regſter Luſt werde ich nun wieder an meinen Apollo gehen.

„Laß mich nun mit edlem Stolze die Frage an Dich richten: Weißt Du jetzt einen Vater, der ſelbſt einzig und ausgezeichnet da-

ſieht, und einen großen Kreis von Kindern um ſich her verſammelt ſieht, von denen keines ſeiner unwürdig wäre? Iſt Einer unter uns, den die Natur ſtiefmütterlich behandelt hätte, oder deſſen Gaben ungenützt verloren gegangen ſind, ſo ſeltſame Wege Jedem von uns das Schickſal ſcheint vorgezeichnet zu haben, um dahin zu gelangen, wohin Jeder nach ſeiner Eigenthümlichkeit gelangen ſoll? Freut Dich das nicht? Ich ſchaue oft mit freudigem Stolze auf Dich und dann auf meine Brüder, und bald vielleicht nicht mehr mit Erröthen auf mich ſelbſt."

Im September 1827:

„Ich bin ſo glücklich, ſo unausſprechlich glücklich, wie ich nie glaubte werden zu können. Von meinen Schülern faſt angebetet, von meinen Vorgeſetzten geachtet, in Wiſſenſchaft und Kunſt von Tag zu Tage erſtarkend, und was mehr als Alles iſt, ein unausſprechlich glücklicher Gatte und nun Vater eines geſunden lieblichen Töchterchens. Doch glaube mir, Vater, nicht nur die Liebe zu meiner Amalie und zu meinem Kinde, ſondern auch der Gedanke an Dich ſoll mir eine ſtreng mahnende Aufforderung zu angeſtrengter Thätigkeit ſein, und Dein Beifall, Deine Zufriedenheit der ſchönſte Lohn für mich, wenn mir dereinſt, Gott gebe bald, ein Werk gelingen wird, welches würdig iſt, Deinen Namen zu tragen und in Deine Hand gelegt zu werden."

In dieſer glücklichen Stimmung wurde der Plan des Apollo und der größte Theil der Ausführung deſſelben entworfen. Die nöthigen Materialien, Bücher und Kupferwerke mußten von Heidelberg und Frankfurt verſchrieben werden. Dazwiſchen boten häufige Ausflüge im Intereſſe dieſer Studien zugleich eine willkommene Erholung dar.

Es iſt aus dieſer Zeit eine Reihe von Briefen an einen ſeiner liebſten Jugendfreunde (Freiherrn von Löwe, damals Privatdocent in Heidelberg) vorhanden, von denen zwei hier folgen ſollen, die den Stempel von Feuerbach's feinem, lebendigem Humor recht ungetrübt an ſich tragen, der ſich beſonders im Verkehre mit ſeinen Freunden frei, oft ausgelaſſen ſprudelnd bewegte.

Postzeichen
Speyer, den 3. Novbr. 1827.

„Theuerster, Bester!

„Wo soll ich Worte finden, oder meinem Unmuth Luft machen! Soll ich Dich mit Aristophanes zu den Raben, oder mit Rabener zum Geier oder zum Henker wünschen? Soll ich Dich mit Terenz ein nefas, mit Cicero eine pestis, mit dem vossischen Homer ein Meerscheusal — mit Wieland einen Donnerschlächtigen nennen, oder mehr in den tragischen Ton verfallen und die Echidna des Aeschylus, oder den Bluthund des Shakespeare, den Lumpenkönig desselben und den Pferderückenbrecher, oder die Pulverhornsnase des Sachsenhäusers und den Zipfelszipfel des Isaratheners auf Dich appliciren? Soll ich Dich wie ein Türke verfluchen, wie ein Müllner'scher Bühnenheld verwünschen und ein unabwendbares Schicksal wie einen klirrenden Sporn an Deine Sohlen heften, oder soll ich Dir, ach, mein Auge wird vor Rührung naß — vergeben, Dir auch den linken Backen zum zweiten Schlage bieten, und Dich beschwören, mich wenigstens noch 14 Tage auf meine Bücher warten zu lassen? Muß ich nicht auch die Derbheit obigen Pasquills in so weit wieder gut zu machen suchen, daß ich Rabener'sche Satyre fortan mit der Ironie des britischen Humors vertausche und ganz ernstlich frage, ob Du Deine Bestimmung nicht viel besser erreicht haben würdest, wenn Du bei Brockhaus Bücherspediteur oder amanuensis in der Göttinger Stadt- und Universitätsbibliothek geworden wärest, oder wenn der Vorschlag nicht verworfen worden wäre, den ich kürzlich bei der königl. bair. Regierung des Rheinkreises eingab, nämlich zwischen Heidelberg und Speyer zum Behufe unglücklicher Autoren einen Eilwagen blos für stumme Passagiere (wie sonst für blinde), nämlich für Bücher zu errichten, wobei ich natürlich nicht vergaß, Dich als Conducteur zu empfehlen? Am besten wird es sein, ich lasse Pasquill und Ironie bei Seite und bitte Dich im Ernste, dafür zu sorgen, daß ich die bewußten Bücher bis Montag Abend erhalte. Meine Amalie grüßt Dich."

Poſtſcheck
Speyer, den 31. Auguſt 18..

„Lieber Freund!

„Habt Ihr meinen Brief nicht erhalten, oder biſt Du des ewigen Bittens und Fragens müde und feſt entſchloſſen, durch völliges Schweigen mich zu züchtigen? Und Deine Frau! Sonſt iſt das weibliche Herz zur Milde geſchaffen, rührſam und weich — aber ſeit ſie Deinen entſetzlichen Namen trägt — Wie? — Ich ſchlage an dieſen harten Fels und will Waſſer, Waſſer — nämlich Bücher! Und ich will wiſſen, wann der Eilwagen geht. Aber Ihr kennt wohl ſchon keine Straße mehr, als die nach den lombardiſchen Seen. Nun, ſo zieht denn hin! Aber meine Verwünſchungen ſollen Euch begleiten. Siehe, da ſei kein Wirth, der nicht mit doppelt und dreifacher Kreide ſchreibe, keine goldglühende Orange, die nicht eine Brut von Lind- und anderen Würmern durchbohrt hat, unter jedem Myrthenzweige laure ein giftgeſchwellener Skorpion, und wenn Ihr Nachts zu ſchlummern gedenkt —

Da ſei des flaumigen Lagers Höhe
Schon beſetzt von einem Heere ſtolzbeinſpringgewandter Flöhe!

„Dann aber, wenn Ihr geprellt und geſtochen nur mühſelig noch die Wonne der italiſchen Düfte einathmet, dann zupfe Deine Emilie Dich am Aermel und flüſtre Dir zu: Das haſt Du verdient an

Deinem treuen Freunde
Anſelm Feuerbach,
Profeſſor in Speyer."

In demſelben Jahre hatte ſich ein ſchönes, fruchtbringendes Freundſchaftsverhältniß mit dem Dichter Platen geknüpft, welches, wenn auch nicht durch fortgeſetzten Briefwechſel, doch in poetiſchem Verkehre wirkſam war. Es finden ſich in den nachgelaſſenen Papieren mehrere Gedichte an Platen, ſowie auch in Platen's Gedichten eines und das andere an Feuerbach gerichtet iſt; z. B. „an den Unbekannten im Morgenblatte."

Wie sehr Feuerbach zugleich durch Geist und Gemüth auch auf seine Schüler zu wirken wußte, hat sich selbst nach seinem Tode noch auf rührende Weise in freundlichen Worten der Anerkennung gezeigt, mit welchen mehrere seiner ehemaligen Zöglinge das Andenken des Entschlafenen ehrten.

„Kein Lehrer hat je in reicherem Maße als Feuerbach die Liebe und Hochachtung seiner Schüler genossen und verdient. Wer von seinen Schülern, welche jetzt meistens in allen Zweigen des öffentlichen Lebens angestellt sind, erinnert sich nicht an das edle, geistvolle Antlitz des kleinen Mannes, bei welchem der Geist mit dem Körper in dem umgekehrten Verhältnisse stand; an die schöne gewölbte Stirne, an das feuersprühende Auge, jene feingebogene Römernase, an den scharfgeschnittenen Mund, aus welchem so oft Worte der Begeisterung und des Geistes in edler Form und beredter Weise strömten." So heißt es in einem Nekrolog der Pfälzer Zeitung vom September 1851.

Ja seine Schüler hatten sich selbst das Wort gegeben, ihn nie durch absichtliche Unarten zu kränken und Denjenigen aus ihrer Mitte zu stoßen, welcher dieses Versprechens vergessen würde.

So verfloß ungetrübt das eine, das einzige glückliche Jahr. Gleich einem jener glänzenden Momente innerer poetischer Begeisterung hat es das Leben des Freundes mit einem kurzen Sonnenblick verklärt, und dann ist Alles in das dunkle Wellenspiel des Grundes zurückgesunken. — „Des Menschen Schicksal ist sein Gemüth."

Im zweiten Jahre schon schien der Himmel sich zu trüben. Alte Uebel fingen an hie und da sich leise zu regen, Reizbarkeit und Schwermuth verdüsterten, wenn auch nur schnell vorüberziehend, doch für Augenblicke das friedliche kleine Paradies. Dazu kamen Unannehmlichkeiten im Amte, die noch leicht zu ertragen gewesen wären, hätte nicht die angestrengte schriftstellerische Thätigkeit, im Verein mit dem mühseligen Amte eines Gymnasiallehrers, Feuerbach's Nerven zu stark angegriffen. „Ach wenn nur der mächtige Apollo einmal unser Hüttchen räumen und in die Druckerei sich begeben wollte," klagt Amalie in einem Briefe an ihre Mutter.

Eine Schweſter Amaliens, welche nach Speyer zu Beſuche kam, erkrankte an der galoppirenden Schwindſucht und ſtarb nach qualvollen Leiden.

Düſtere Ahnungen erfüllten von nun an Feuerbach's Gemüth und die heitere Todesſehnſucht, welche Amaliens Weſen von Kindheit an ſo eigenthümlich vergeiſtigt hatte, ſprach ſich jetzt, neben der heißeſten Liebe zu Mann und Kind, als ſchmerzliches Verlangen aus. Im Herbſt 1829 wurde ſie Mutter eines geſunden Knaben und überſtand in Folge deſſen eine ſchwere Krankheit noch glücklich; doch war die zarte Blume ſchon innerlich geknickt. Sie ſtarb den 1. März 1830. Den ganzen Tag hatte es geſtürmt, des Abends wurde der Himmel heiter, ein matter Sonnenſtrahl legte ſich über das blaſſe Geſicht der Sterbenden — ſie lächelte und verſchied.

Die Verſe, welche an ihrem Grabe nach der Melodie ihres Lieblingsliedes geſungen wurden, hat Feuerbach ſelbſt am Tage vor der Beerdigung niedergeſchrieben.

Nach der iriſchen Melodie „the fated rose."

Verblüht für immer ſind die Wangen,
Die ſtill geſchäft'gen Hände rub'n;
Nur Ruhe war Dein letzt Verlangen,
So rub' nun ſanft, Du haſt ſie nun.
Du ginaſt dahin, wie Wölkchen ſchweben,
Beglänzt von Frühlingsmorgenroth;
Ein ſanftes Lächeln war Dein Leben,
Ein ſelig Lächeln war Dein Tod.

Drum werde nicht zu laut die Klage,
Nichts mahne jetzt an Lebensmüh',
Verſchließen ſoll der Mund die Frage,
Warum auch Du, warum ſo früh?
Unſterblich iſt, was Du empfunden,
Was liebend Du ſo treu vollbracht,

Unſterblich, was in ſtillen Stunden
Du Schönes, Heiliges gedacht.

Und einſt am Tag des Auferſtehens
Erweckt einſt wieder Deinen Blick,
Ein großer Tag des Wiederſehens
Giebt auch den Deinen Dich zurück.
Dann ſchauen Gott wir feſt verbündet,
Vom Tod erlöſt, der nichts mehr raubt,
So hat es Jeſus Chriſt verkündet,
An den auch Du haſt treu geglaubt.

Der Vater Feuerbach an ſeinen Sohn Anſelm.

„Lieber armer Anſelm!

„Beſorge nicht beim Anblick dieſer Zeilen, daß ich komme, Dich zu tröſten, der ich ſelbſt des Troſtes wohl bedürfte. Der Engel, der eine kurze Strecke Dich durch das Leben begleitete, iſt nicht bloß Dir geſtorben. In ihm habe auch ich ein Weſen verloren, das ich unter Allen, die mir je nahe gekommen ſind, am meiſten verehrt und geliebt habe. Iſt irgend ein Verluſt unerſetzlich zu nennen, ſo iſt es dieſer, und nimmer darfſt Du hoffen, auf dieſer Erde eine zweite Amalie wieder zu finden. Wie viel Entſetzliches hat das Leben doch unter ſeinen bunten Schickſalen! Wie ich mit meinem durch ſo vielerlei Leiden ſchon gebeugten Geiſte und bei meinem gegenwärtigen Körperzuſtande, die Nachricht von dieſer neuen über uns gekommenen Prüfung zu überſtehen vermochte, würde ich kaum begreifen, wenn ich nicht oft, und auch diesmal an mir erfahren hätte, daß ein großes Unglück zugleich edleren Naturen die Kraft verleiht, daſſelbe zu ertragen. Kleine Quälereien, die nach und nach ſich zuſammenhäufen, zumal wenn ſie von Menſchen und ihrer Schlechtigkeit kommen, beugen zuletzt den Geiſt. Einzeln zu klein

und zu geringfügig, um die Seele zum Widerſtande herauszufordern, die das Nichtswürdige verachtet, unterhöhlen ſie unvermerkt den Bau ihrer Kräfte, der dann endlich haltlos beim leiſeſten Anſtoß in ſich ſelbſt zuſammenfällt. Aber ein recht großes Schickſal, das nach ſeinem Umfange und in ſeinen Folgen unabſehbar, auf einmal unerwartet mit zerſtörender Gewalt über uns hereinbricht — es erſchreckt, erſchüttert, ruft aber zugleich alle des Widerſtands fähigen Mächte unſeres Innern gleichſam auf einen Punkt zuſammen und erhebt den Geiſt nach dem Oben hin, von dannen es gekommen iſt. Wie tief ich in Amaliens Verklärung meinen Verluſt und Dein Unglück, mein lieber, armer, ſo früh und ſchon ſo ſchwer geprüfter Sohn, empfinde — keine Worte vermögen es auszudrücken. Doch laſſen wir, was nicht zu ändern iſt, ſehen und überlegen wir dagegen, wie zu helfen iſt! Darum wiederhole ich, was Dir ſchon Helene in meinem Namen geſchrieben hat: Suche Dich ſobald als möglich durch Urlaub von Speyer loszumachen und komme mit Deinen kleinen Waiſen in das Vaterhaus. Es iſt dieſes nicht nur nützlich zu Deiner Beruhigung, ſondern auch nothwendig, damit gemeinſam berathen werde, was zunächſt zu thun ſei und die entferntere Zukunft fordern möge. Ich fühle, daß meine Kräfte merklich abnehmen, und habe die Ahnung, daß ich nicht viele Jahre mehr bei Euch ſein werde. In Gemeinſchaft mit Dir und Deinen Brüdern möchte ich denn gerne Verſchiedenes bereden, überlegen und ordnen, damit ich dann ruhiger, als es mir bis jetzt möglich iſt, der Stunde entgegengehen kann, die an ſich nichts Erſchreckendes für mich hat. Lebe indeſſen wohl, d. h. ertrage mit männlicher Faſſung Dein hartes Geſchick. Dignum Deorum spectaculum vir fortis mala cum fortuna.

„Wenn wir beiſammen ſind, wollen wir uns gegenſeitig tröſten und erheben und in wehmüthig-ſeligen Erinnerungen die ſo früh Verklärte feiern. Ach, es hat mir wie oft geahnt, daß Euer Glück zu groß ſei, als daß es lange ſo dauern könne. Denn wer längere Zeit auf der Welt gelebt hat, findet in dem Spruche der Alten, daß die Götter dem Glück der Sterblichen neidiſch zürnen, eine

durch Erfahrung beſtätigte, tiefe, ſchreckliche Wahrheit. Als ich im verwichenen Frühjahr bei Euch war und die ſich ſtets gleiche gottergebene Heiterkeit Amaliens nach dem unmittelbar vorher erlittenen Verluſt der geliebten Schweſter bewunderte, da erſchien ſie mir ein übermenſchliches Weſen, und ich dachte damals und ſpäterhin noch öfter bei mir im Stillen, was ich mir, wenn ſo dieſe Gedanken unwillkürlich kamen, als Aberglauben wieder auszureden ſuchte. Noch einmal, Gott mit Dir, mein lieber Sohn! Mit Sehnſucht erwartet Dich und die Lieben, die der Engel Amalie Dir geſchenkt,

Ansbach, den 11. März 1830.

Dein treuer Vater
A. v. Feuerbach."

In Ansbach, wohin Feuerbach ſeine Kinder zu Amaliens Mutter und älterer Schweſter gebracht hatte, ſehen wir den Freund, ein Bild des troſtloſeſten Grames und der Verzweiflung. Für ihn gab es keinen Troſt, weder den des feſten Willens, der Thätigkeit, noch auch den der Religion. Feuerbach war auf ſeine Weiſe fromm, wenn auch nicht in dem gewohnten Sinne des Wortes. Die Religion war ihm die höchſte Poeſie, und die Poeſie wieder Religion. Seine Gemüthsanſchauung alles Schönen und Erhabenen war die tiefſte Andacht. Zugleich hegte er hohe Achtung vor jeder aufrichtigen religiöſen Ueberzeugung, ſowie vor den äußeren Zeichen derſelben, wie es ihm denn überhaupt eigenthümlich war, überall und allenthalben in der Form zugleich das Weſen heilig zu halten. Mit Hohn und bitterem Spott zog er nur gegen die Lüge zu Felde; und Frömmelei, als Verrath am Heiligſten, war ihm die Sünde, welche nie vergeben werden kann. Perſönliche Willenskraft aber zu einer tröſtlichen Ergebung im Leiden war ihm nicht eigen. Er ließ den Schmerz ohne Widerſtand in ſich wühlen und ſah in der Reſignation der Verzweiflung der eigenen Zerſtörung zu.

Um nur etwas zu thun, nahm er für längere Zeit Urlaub. Der Apelle, bis auf die Vorrede vollendet, ſollte die Mittel zu einer Reiſe nach Italien liefern.

Bei Gelegenheit eines überſandten Reiſetagebuches ſchrieb Feuerbach an ſeinen Freund Löw:

„Dir öffnet die Natur ihr Herz, während ich ſie zwinge, in das meinige zu ſchauen. Dein Gemüth iſt wie eine Aeolsharfe, über die der lebendige Odem hinſtreift. Ich preſſe die Natur wie eine Bänkelſängerharfe an eine verwaiſte Bruſt. Mir fehlt nur Eines. Aber es war mein Alles. Zuweilen träume ich mich jetzt an die Küſte von Neapel, in die Buchten von Sicilien. Was hilft es? Was mir lieb war, iſt auch dort begraben.“

Die Verhandlungen in Betreff dieſer Reiſe führten nicht zum Ziele. Feuerbach mußte nach Speyer zurück, während die beiden Kinder in Ansbach blieben. Seine älteſte Schweſter, welche ihn begleitete, wurde in ſeinem Hauſe gemüthskrank. Die Monate ſchleppten ſich fort, die Jahre — und immer Speyer, das troſtloſe Speyer!

Im Jahre 1833 erſt erſchien der vatikaniſche Apollo bei Campe in Nürnberg, aber von ſo vielen ſinnentſtellenden Druckfehlern verunſtaltet, daß dieſes mit ſo vielen Schmerzen an das Licht gebrachte Werk eine neue Quelle des Unmuthes und der Qual für den Verfaſſer wurde. Er ſchreibt ſeinem Bruder Eduard hierüber:

„Ich danke Dir für Deinen wohlgemeinten Rath, mich aufzurichten. Auch Ludwig Dank. Schon die Ausführlichkeit ſeines Briefes hat mich gerührt. Das hilft aber Alles nichts gegen ein unmittelbares Gefühl. Auch ſeid Ihr im Irrthum. Büchern, welche langſam ſtudirt werden wollen, ſchaden Druckfehler nicht. Meines aber iſt ein Kunſtwerk; es ſoll, wie dieſes, genoſſen werden und jede Störung des Gemüthes zerſtört die Wirkung und in ihr das Weſen des Kunſtwerkes. Und wenn nun vollends die Fehler lächerlich ſind, wie ironiſch gegen den Ton des ganzen Buches gerichtet, wie z. B. Natur ſtatt Statue, Conſtitution ſtatt Conſtruction! Der Vater war krank und ich habe die Correcturbogen nicht geſehen! Wenn nur um Gotteswillen dieſe, durch jeden neuen Bogen erneute Spannung zu Ende wäre — mit Seelenangſt nehme ich jedes Blatt vor und meine Hände zittern fieberhaft. — Ich bin krank, wiewohl nicht körperlich, doch auch körperlich nicht geſund. Ich bin ſehr krank — ſchon ſeit Monaten, und ich fühle mich nur

nur beſſer, wenn mein gepreßtes Herz ſich in einem Thränenſtrome entladen kann. Ich will Dich nicht quälen mit Schilderungen meines Zuſtandes, der in die Länge zu völliger Geiſteszerrüttung führen müßte. Du ſprichſt von Grillen — Grillen — großer Gott! Und wäre es ſo, wer an einer ſchlechten Fiſchgräte erſtickt iſt, iſt der etwa weniger todt als ein Anderer? Ich bin in einen Zuſtand völliger Haltloſigkeit verfallen. Mein Amt wird ſchlecht verwaltet, meine Schüler ſind durch meine Reizbarkeit irre an mir geworden. Was ich mache, wird verworren und ungeſchickt. Und iſt es nicht, als wenn ſich alles wider mich verſchworen hätte? Iſt mir nicht mein Einziges geraubt, meine Kinder? O, daß ich ſo thöricht war, ſie damals von mir zu laſſen! Oder hätte ich ſie mit der Schweſter zurückgenommen! Aber Speyer — das Ufer iſt verflucht für mich, hier blüht kein Segen mehr!"

Für ſolche Gemüthsqualen konnte der glänzende Erfolg, welcher das Erſcheinen des vatikaniſchen Apollo begleitete, nur einen ſchwachen Erſatz bieten. Von allen Seiten ertönten Stimmen des Lobes, der Anerkennung in Briefen (darunter ein Schreiben von Schelling) und in zahlreichen Recenſionen*).

*) 1) Berliner Converſationsblatt 1828, Novemberheft, Nr. 223, S. VI — 60. Ueber das Programm von Thierſch.
2) Kunſtblatt 1829, Maiheft, S. 141 — über das Programm. (Thierſch.)
3) Neues Archiv für Philologie und Pädagogik. 1830, Nr. 59.
4) Böttigers Artiſtiſches Notizenblatt, 1833, Nr. 14. (Böttiger.)
5) Kunſtblatt, 1833, Nr. 67.
6) Neues allgemeines Repertorium von Pölitz, Bd. IV, S. 51.
7) Leipziger Literaturzeitung, 1833. Halbj. II, Nr. 284 und 285. (Weiße.)
8) Heidelberger Jahrbücher, 1834, Nr. 17. (Creuzer.)
9) Göttinger gelehrte Anzeigen, 1835, Nr. 130. (Ottf. Müller.)
10) Blätter für literariſche Unterhaltung, 1835, Nr. 244, 245, 246, 247.
11) Rheiniſches Muſeum für Philologie, 3ter Jahrgang, 1835, 4tes Heft. (Welcker in Bonn.)

(Die erſten drei Recenſionen beziehen ſich auf das Speyerer Gymnaſialprogramm 1828, worin der Apollo als Abhandlung gedruckt, aber nur in einem kleinen Kreiſe bekannt geworden war.)

Nur wenige junge Autoren hatten ſich je einer ſolch allgemeinen Aufmunterung zu erfreuen. Feuerbach's Name wurde neben Leſſing und Winckelmann genannt. Seine poetiſche Auffaſſung der Kunſtwerke war „ein neuer Impuls für die Wiſſenſchaft des Alterthums," er hatte die Kunſt als Kunſt behandelt, nicht nur als zweckdienliches Mittel zu neuen mythologiſchen Forſchungen, er hatte ſie dadurch gleichſam ſich ſelbſt zurückgegeben. Das Buch wurde allenthalben als ein claſſiſches auf- und angenommen, der Verfaſſer aber war und blieb in Speyer!

Der Tod ſeines Vaters, welcher den 26. Mai 1833 in Frankfurt nach kurzer Krankheit erfolgte, riß eine neue und tiefe Wunde in das kranke Gemüth des unglücklichen Freundes. Nicht lange darauf ſchied auch ſein Bruder Karl von dieſer Erde. Doch dieſen harten Schlägen, obſchon ſie auf einer Seite faſt vernichtend wirkten, gelang es endlich, die dumpfe Lethargie zu brechen, in welche Feuerbach ſich mit all' ſeinen Schmerzen und Qualen verſenkt hatte, und ihn zum Leben und Handeln wieder aufzurütteln. Er eilte zum Beiſtand der geliebten Mutter und Schweſtern nach Ansbach. Und als wenn die ganze Vergangenheit auf einmal brechen ſollte, mußte er um dieſe Zeit auch noch den Tod der Gräfin von der Recke erfahren, die ihm bis an ihr Ende die innigſte Theilnahme bewahrt hatte.

Im Herbſt 1833 verlobte ſich Feuerbach zum zweiten Male, und es war wohl für beide Theile ein ernſter Schritt, die Ausheilung dieſer nach innen und außen ſo völlig zerriſſenen Exiſtenz zu verſuchen. Wenn die tiefſte und treueſte Hingebung und ein unbegrenztes Vertrauen beglücken kann, ſo war auch dieſe zweite Verbindung eine der glücklichſten zu nennen. Aber der friſche poetiſche Frühlingsmorgen war vorüber, der heiße Lebenstag wollte durchkämpft ſein, mit ſeiner Schwüle und ſeinen Gewittern, und das Glück der Vereinigung beſtand darum mehr in einem ſteten Tragenhelfen der Laſt und Bürde des Lebens, als im Zuſammengenießen der Lebensfreuden, wie liebevolles Verſtändniß und Einigkeit es ſonſt zu ſchaffen vermögen.

Der erſte natürliche Wunſch bei dieſer neuen Wendung des Schickſals war, den Boden des Unglücks zu verlaſſen und an einer andern Stelle, in einem andern Wirkungskreiſe ein neues Leben zu beginnen. An der Univerſität in München war die Profeſſur der Archäologie durch Schorn's Verſetzung erledigt. Feuerbach wurde einſtimmig von Facultät und Senat erwählt und vorgeſchlagen. Er reiſte ſelbſt nach München, um die etwaigen, noch nothwendigen Schritte perſönlich zu thun. Es war eine Art von Aberglauben, aber ein ſo begreiflicher und verzeihlicher, der ihm den Gedanken unerträglich machte, ſein neugegründetes Haus dem Speyerer Boden anzuvertrauen.

Von München aus ſchrieb er den 28. September 1833:

„Wie es eigentlich mit meiner Angelegenheit ſteht, darüber kann ich durchaus noch nichts Beſtimmtes ſagen. Jedenfalls wird Dir die Freude bereitet, daß ich hier überall ſchon las ein Mann, deſſen literariſcher Ruf für immer feſt gegründet iſt, mit der größten Auszeichnung empfangen werde. Der große Schelling ſelbſt, über deſſen Lippen ſeit Menſchengedenken kein Wort des Beifalls gekommen iſt, hat mir geſtern das Siegel der Unſterblichkeit auf die Stirne gedrückt. Wie gleichgültig wäre mir das Alles ſonſt geweſen! Jetzt mag ich dieſe Lorbeerblätter gerne ſammeln, weiß ich doch, wer mir ſie freundlich zum Kranze windet.“

Leider haben ſich die Hoffnungen, welche unausgeſprochen in dieſem Briefe ſich ausſprechen, nicht erfüllt. Nach Speyer zurückgekehrt, erhielt er bald darauf die definitive abſchlägige Antwort.

„Du gabſt mir wiederholt das Verſprechen,“ ſchreibt er an ſeine Braut, „daß eine Verſetzung nach München Dir nur um meinetwillen wünſchenswerth ſei. Ich traue feſt darauf, daß dieſe Verſicherung aus dem Grunde Deiner Seele kam. So höre denn. Wir haben Entſcheidung, aber nicht die gewünſchte. Mein Plan mit München iſt geſcheitert und zwar vollſtändig. Die Quelle, aus welcher ich dies weiß, iſt die zuverläſſigſte, die ſich denken läßt, nämlich der König ſelbſt. Er ließ mir durch den Cabinetsſecretair ſchreiben, daß er nicht im Stande ſei, mein Geſuch zu gewähren,

weil die gewünſchte Stelle in München gar nicht wieder beſetzt werden ſollte. Geſtern Mittag erhielt ich dieſes Schreiben."

Dieſer mißlungene Verſuch, aus der Gymnaſialgefangenſchaft ſich zu befreien, übte einen ſehr traurigen Einfluß auf Feuerbach's Stimmung, und er glaubte nun ſchon aus dieſer einen Thatſache einen Wink des Schickſals für ſeine Zukunft folgern zu müſſen. Indeſſen überraſchte ihn ein ſehr ehrenvoller und glänzender Ruf an die Stelle des verſtorbenen Staatsrath Morgenſtern in Dorpat, als Profeſſor der Kunſtgeſchichte und Aeſthetik. Der Winter ging in ſchriftlichen Verhandlungen hin, und es koſtete manch heißen Gemüthskampf, bis Feuerbach zu dem Entſchluſſe kam, dieſe Aufforderung abzulehnen. Theils beſtimmte ihn hierzu die Rückſicht auf ſeiner Kinder zarte Geſundheit, theils auch eine mit der ihm angebotenen Stelle verbundene Obliegenheit, die ihm höchſt unangenehm und läſtig dünkte, die altherkömmliche Profeſſur der Eloquenz, welche in Dorpat damals noch eingeführt war, endlich die, ſich damals ſchon eröffnende Ausſicht auf eine, wenngleich viel beſcheidenere Exiſtenz in Baden.

Im Frühling 1834 verheirathete ſich Feuerbach und die kleine Familie ſiedelte ſich in Speyer an, in Wahrheit mit nur wenig frohen Erwartungen. Es iſt dieſer Zeitpunkt deshalb einer beſondern Erwähnung werth, weil es für Feuerbach ſo unbedingt nothwendig war, ein Weſen um ſich zu haben, dem er vollkommen vertrauen konnte. Er hat ja nie ein anderes Glück und einen andern Troſt gekannt, als den, welchen er aus dem eigenen poetiſchen Gefühle und aus dem Herzen Derer ſchöpfte, die er liebte. Für ihn galten die höchſten Güter der Welt, ſelbſt ſeine eigenen geiſtigen Erfolge nichts, wenn er ſie nicht aus der ſichern Heimath eines ſchon in ſich befriedigten Gemüthes anſchauen konnte.

Leider ſind von der Zeit ſeiner zweiten Verheirathung an, außer Geſchäftsbriefen, Datumsnotizen u. dgl., nur wenige ſchriftliche Documente vorhanden. Es war ihm behaglich, die Familien- und Freundescorreſpondenz von ſeiner Frau führen zu laſſen, und durch mündlichen Auftrag und leſend den Briefwechſel gleichſam

durch seine Gedanken zu unterhalten. Auch von seinen häufigen kleinen Reisen sind nur flüchtige Ankunfts- und Abfahrtsnotizen übrig. Ausgenommen hiervon ist die Reihe Briefe vom Jahre 1839—1840 aus Italien, von welchen ein fortlaufender Auszug diesen Blättern als Beigabe folgen soll.

Es liegt mir schwer auf dem Herzen und ist mir schmerzlich, daß dieser spätere Abschnitt der Lebenserzählung aus Mangel an schriftlichen Beilagen eben nur eine bloße Erzählung ohne eigentlich lebendiges Interesse sein wird. Doch mag sich dies vielleicht in jedem Menschenleben wiederholen. Von dem Keimen, Blühen und Reifen des Geistes ist gar Vieles zu sagen, die Resultate aber, die Früchte, kann sich Jeder selbst mit der Hand wegnehmen. Unter tausend Umwegen und Hemmnissen treibt der gährende und brausende Jugendstrom aufwärts; eben breitet sich die Bahn des gereiften Mannes zu geebneter Fläche, beginnt aber die Senkung, dann geht es rasch und immer rascher thalwärts, bis unten im tiefen Schatten die Ewigkeit das Stückchen Zeit, das sie dem Leben geschenkt, wieder in ihren Schooß zurücknimmt, das ist ja eine alte Wahrheit.

Nachdem Feuerbach elf Jahre seiner besten Jugend- und Geisteskraft dem Gymnasium in Speyer geopfert hatte, folgte er endlich im Sommer 1836 einem Rufe als Professor der Philologie und Alterthumskunde an die Universität Freiburg. Früh genug, um noch viel Schönes und Treffliches zu leisten, viel zu spät aber dennoch für das, was er seiner Natur nach und unter günstigeren Verhältnissen hätte leisten können. Der innerliche Zwist des edlen Bewußtseins und des krankhaften Mißtrauens hatte sich in seinem Schicksal, nach außen gewendet, wiederholt. Das Leben erfüllte die Ansprüche nicht, zu denen er sich berechtigt fühlte. Er war im Kampfe mit sich und mit seiner Zeit, die nichts mit ihm anzufangen wußte, und abermals taucht das prophetische Wort auf: „des Menschen Schicksal ist sein Gemüth.“ Leider — wie man es auch beschönigen will und mag, Feuerbach's beste Kraft war schon gebrochen, als er Speyer verließ, und der traurige Ort am Rhein, die

große hiſtoriſche Grabſtätte, bleibt auch das Grab ſeiner ſchönſten Geiſtesblüthe, wie ſeines ſchönſten Glückes.

Bei Feuerbach's faſt bis zur krankhaften Aengſtlichkeit gehenden Gewiſſenhaftigkeit und ſeinen häufig wiederkehrenden Nervenleiden war der Beginn der Vorleſungen keine leichte Sache; doch fand er in der Theilnahme und Freudigkeit ſeiner Zuhörer, die von ſeiner tiefen, künſtleriſchen Auffaſſung, wie von dem vollendet ſchönen Vortrage gefeſſelt wurden, einen ermuthigenden Lohn für jede Anſtrengung, ſowie auch für verſchiedene äußere Unannehmlichkeiten, die bei dem Antritt eines neuen Wirkungskreiſes nie zu umgehen ſind, und deren einigen ſeine Reizbarkeit eine größere Wichtigkeit beilegte, als es ſich der Mühe lohnte.

Ein Weihnachtgedichtchen von 1837 mag die damalige Stimmung mit ſeinen eigenen Worten bezeichnen.

Die Weihnachtkerzen leuchten wieder,
Zum zweiten Mal nun in dem Land,
Wohin wir ſehnlich oft den Blick gewandt,
Als wir am Rheine gingen auf und nieder.

Die Weihnachtkerzen leuchten helle,
Doch ſeh' ich ſtumm dich fragend an,
War es von mir, war es auch wohlgethan,
Daß ich verließ die heimathliche Stelle?

Doch ſtill, es gilt voran zu ſchreiten,
Nicht rückwärts ſei der Blick gewandt.
Was uns hierher geführt, war Gottes Hand,
Und Gottes Hand wird uns auch ferner leiten.

Und was im Himmel ſei beſchloſſen,
Einſt muß es dennoch werden Tag,
Und komm' es trüber ſtets und Schlag auf Schlag,
Wir halten um ſo feſter uns umſchloſſen.

Die heitersten Stunden verdankte Feuerbach, neben Freiburgs reizender Natur, die er mit vollen Zügen genoß, der Musik. Die Harfe ruhte freilich schon lange mit zerrissenen Saiten in einem Winkel des Studirzimmers, deste mehr Freude machte ihm ein guter Flügel, und die herrlichen Werke der älteren Meister wurden in vierhändigen Clavierauszügen freudig studirt und genossen, sowie eine schon seit Jahren angelegte Sammlung seltener Nationallieder vermehrt und geordnet. Wie in der bildenden Kunst, so auch in der Musik konnte Niemand ein feineres, tieferes Urtheil besitzen, als Feuerbach. Er fühlte und verstand das Schöne und Geistige in der Musik nicht nur als etwas Fremdes, ihm Vorüberziehendes, sondern er versetzte sich zugleich in den Geist des Meisters selbst, in den Mittelpunkt des Schaffens, und wußte und fühlte so von innen heraus, wie Andere von außen hinein wissen und schließen.

Diese geistdurchdrungene Innerlichkeit war ein Grundzug seines Wesens in allen Kreisen und Interessen des Lebens. Dieser Eigenthümlichkeit war es zuzuschreiben, daß man in seiner Nähe fortwährend lernte und sich bildete, ohne daß man es, oder er selbst es wußte. Er sprach nie etwas Unbedeutendes, und auch die gewöhnlichste Aeußerung gewann in seinem Munde, durch die eigenthümliche Färbung des Humors oder der gemüthlich-poetischen Auffassung eine originelle und tiefere Bedeutung. Wer ihn kannte, liebte ihn darum deste mehr und ertrug willig seine oft unbequemen Stimmungen. Niemand hat treuere und in Wahrheit geduldigere Freunde gehabt, als Feuerbach. Aber er war auch so reich, daß eine Stunde freien, geistigen Ausströmens für Wochen und Monde des düstern Hinbrütens entschädigen konnte. Besonders war sein Witz von einer unvergleichlichen Feinheit und Schärfe, und immer schlagfertig. Doch milderte die tiefe Gemüthlichkeit stets das Verletzende der Waffe, und es war oft, als wenn sein feiner Spott den Gegenstand desselben nicht beleidigen könnte, weil er ihn vergeistigte.

Mit solchen Gaben war Feuerbach geschaffen, in geselliger Beziehung wie auf den Höhen der Wissenschaft zu glänzen. Niemand

war mehr als er des feinen, geiſtreichen Tones mächtig, welcher die Geſellſchaft auf anmuthige Weiſe in der geiſtigen Schwebe erhält, ohne ſie weder auf der einen Seite in fade Alltäglichkeit, oder auf der andern in ſchwerfällige Gelehrſamkeit ſinken zu laſſen. Und doch wieder war Niemand ſchroffer, einſilbiger, in ſich ſelbſt verſchloſſener, unzugänglicher, als eben er. Ein Wort, ein Blick, durch welchen der Dämen des Mißtrauens geweckt wurde, und die Verſtimmung bemächtigte ſich ſeines ganzen Weſens; dann war es eine Qual und eine Bitterkeit, die ihn raſtlos in ſich ſelbſt umherjagte. Wirkliches und eingebildetes Leid galt dann gleich, und er geſiel ſich zur Zeit ſolcher Mißſtimmungen in den abenteuerlichſten Combinationen, welche ihn ſpäter, wenn die finſtre Macht gewichen war, ſelbſt gutmüthig lächeln machten.

Dieſe Eigenheit der ſo ſchnell wechſelnden Stimmungen, welche ihren Grund in der grenzenloſen Reizbarkeit ſeiner Nerven und ſeines Gemüthes hatte, war das Einzige, was ſein häusliches Glück, ich will nicht ſagen im Ganzen geſtört, aber doch im Einzelnen oft getrübt, und ihm und den Seinigen, ach, wie viele heitere, glückliche Stunden geraubt hat. Bei dem Reichthum ſeiner edlen Seele, in welcher nie ein unreiner Gedanke aufſtieg, bei ſo viel rührender, zarter, opferfähiger Herzensgüte ein unerſetzlicher — ewig ſchmerzender Verluſt!

Das Jahr 1838 war mit Vorbereitungen und Plänen zu der endlichen Erfüllung ſeines heißeſten Lebenswunſches, einer Reiſe nach Italien, ausgefüllt.

„Ach, endlich — endlich — ein ſolches Glück für mich!“ ſagte er oft, „wenn es nur nicht zu ſpät iſt!“

Der 1. Auguſt 1839 war der Tag ſeiner Abreiſe. Er ging über Mailand und Venedig nach Florenz. — Dann zur See nach Neapel. Im Spätherbſt reiſte er nach Rom, wo er den ganzen Winter verweilte. Der Frühling wurde zu einem ſechswöchentlichen Studium in den Gräbern des alten Etruriens benützt. Im Mai 1840 kehrte er über Genua und Turin nach Freiburg zurück, mit einem Reichthum von wiſſenſchaftlichen Schätzen, welche von einem

wahrhaft übermäßigen Fleiße Zeugniß geben. Leider iſt von dieſem herrlichen Vorrathe an Ausarbeitungen, Notizen und Zeichnungen, außer einer Reihe von Abhandlungen über die etruskiſchen Gräber im Kunſtblatte, nur ſehr wenig bekannt geworden.

Es beruhte dies, außer der körperlichen Reizbarkeit, die überall und allenthalben ſtörend eingriff, auf einer Eigenheit Feuerbach's, welche man in ihrer Folge und Wirkung faſt eine Grille nennen dürfte, wenn ſie nicht ſo genau mit der ganzen Richtung ſeines Weſens verbunden geweſen wäre, und als ganz unmittelbarer Ausfluß deſſelben gelten müßte.

Es war ſeine Natur, in Allem, was geſchah und was zu thun er ſich vornahm, fortwährend das ungetheilte Ganze in allen ſeinen Beziehungen zu erblicken, ohne die einzelnen Theile ablöſen zu wollen, durch welche die Vollendung des Ganzen erreicht wird. Sein, wenn ich ſo ſagen darf, faſt andächtiger Kultus für die Schönheit der Form, in welcher er nur die Idee des Lebens ſelbſt, d. h. die lebendige Verkörperung des Geiſtes ſah, trat hier ſeinem eigenen Schaffen ſtörend entgegen. Er ſtand vor einer ſteilen Höhe, ohne die Stufen zu ſehen, welche auf den Gipfel führen. Was er wollte, war als fertiges, idealiſches Gebilde vor ſeiner Seele, aber es durch ſtückweiſes Handanlegen anzutaſten, dazu fehlte ihm die Energie des Wollens und Handelns.

War er endlich nach manchem Kampfe zu dieſer Selbſtüberwindung gelangt, ſo wollte er nichts aus der Hand geben, was nicht ganz und gar in Inhalt und Form vollendet war, und das Arbeiten und Meißeln wurde ſo lange fortgeſetzt, bis ſehr häufig ein anderer, weniger ängſtlicher Autor ihm zuvorkam, die Sache, wenngleich in roherer Form, doch friſch weg an's Licht brachte, und ihn ſeine Arbeit verzweifelnd bei Seite werfen machte.

Seine Sorglichkeit, Alles in der beſten Form zu geben, erſtreckte ſich ſelbſt bis auf den unbedeutendſten Brief, deren jeder in Styl und Schrift, ja bis auf das goldgeränderte Papier herab, welches er ſehr liebte, immer tadellos ſein ſollte. Deshalb war er auch ein ſo ſeltener und träger Correſpondent.

Die italieniſchen Briefe machen hiervon eine Ausnahme, ſie fanden ſich in dem Nachlaſſe auch von Feuerbach's Hand ſelbſt numerirt und mit Notizen verſehen. Er hatte den Plan, die ganze Reiſe unter dem Titel: „Archäologiſche Spaziergänge" zu bearbeiten, wozu noch einige Anfänge vorhanden ſind. Ein anderer, größerer Plan war, die berühmteſten Statuen des Alterthums, jede einzeln, als Mittelpunkt der Geſchichte, der Kunſt und Poeſie ihrer Entſtehungszeit, nach der Art wie den Apollo, in zuſammenhängender Gliederung zu betrachten.

Die Reiſe hatte nicht ſo günſtig auf Feuerbach's Geſundheit gewirkt, als man es von der Erfüllung eines ſo lange erſehnten Wunſches erwarten durfte. Klima und unmäßige Anſtrengung waren ihm vielfach ſchädlich geweſen, und kaum zurückgekehrt, begannen die gewohnten Uebel wieder ihre Herrſchaft zu behaupten, wozu ſich ein wachſendes Mißbehagen mit ſeiner Stellung in Freiburg geſellte. Die italieniſche Reiſe hatte Feuerbach wieder mehr als je den eigentlichen Beruf ſeines Geiſtes zum Bewußtſein gebracht, und es tauchten in dieſer Zeit frühere Wünſche in ihm auf, Gedanken an Verſprechungen, welche bei ſeiner Ueberſiedelung nach Baden laut wurden. Schon damals hatte man ihn einen ungetheilten Beruf für die Kunſt in dem ihm ſtets ſo lieben Heidelberg als das Ziel ſeines Lebens erblicken laſſen.

Mit Unterbrechung größerer und kleinerer Bade- und Erholungsreiſen, die ſich leider nur immer zu ſehr als abſolute Nothwendigkeit darſtellten, verfloſſen in gleichförmiger Weiſe die nächſten Jahre. Muſik und Natur die einzige Zerſtreuung. — Die Kinder wuchſen heran und gaben dem Herzen des Vaters die ſüße Befriedigung, daß ſie ſeines Geiſtes und Namens ſich würdig bewähren würden. Beſonders glücklich machte es ihn, in ſeinem Sohne ein entſchiedenes Künſtlertalent ſich entwickeln zu ſehen.

Im Herbſt 1842 hatte Feuerbach einen zweiten geliebten Bruder verloren. Eduard Feuerbach, Profeſſor der Rechte in Erlangen, welcher, bei ſeinem Bruder Ludwig in Bruckberg zu Beſuch, nach einer kaum zehnſtündigen Krankheit dahingerafft wurde. Die-

ſer eben ſo unerwartete, als ſchmerzliche Verluſt ſchlug Feuerbach eine tiefe Wunde, von welcher er ſich lange nicht erholen konnte.

Und jetzt — zögernd und mit innerlichem Widerſtreben, gelange ich zu einem Zeitabſchnitte, welchen ich am liebſten gar nicht berühren möchte, aus Furcht, im Namen und Andenken des Geſchiedenen den Vorwurf der Unfreundlichkeit und Undankbarkeit auf dieſe Blätter zu laden. Dennoch fordert die Wahrheit ihr Recht, und ſo möge denn die einfache Thatſache ſprechen, Niemand zu Vorwurf oder Kränkung, ſondern einzig als nothwendiger Anhaltspunkt all' der Geiſtesfäden, welche ſich in dem Leben des Freundes gerade an dieſem einen Punkte feſtgeknüpft hatten.

Die Penſionirung des Geheimen Rath Creuzer ſchien ein günſtiger Zeitpunkt für die Erfüllung von Feuerbach's Lieblingswunſch, eine Verſetzung nach Heidelberg, nachdem mehrere frühere günſtige Momente ſchon fruchtlos vorübergegangen waren. Die philologiſchen Vorleſungen an der dortigen Univerſität ſollten in der Weiſe getheilt werden, daß für die Profeſſur der Archäologie und der, in dieſe Richtung einſchlagenden Fächer ein eigener Lehrer angeſtellt werde. Für dieſe Stelle gab man Feuerbach die ſicherſte Hoffnung. Es liegt hierüber eine, beinahe den Zeitraum von zwei Jahren, 1844—1846, umfaſſende, wie es in ſolchen Sachen begreiflich iſt, ſehr unerquickliche Correſpondenz vor. Das Kurze von der Sache iſt:

Die Univerſität hatte Feuerbach einſtimmig an erſter Stelle in Vorſchlag gebracht, das Miniſterium die Beſtätigung ertheilt. Man benachrichtigte Feuerbach privatim von der günſtigen Entſcheidung ſeiner Angelegenheit. In öffentlichen Blättern wurde ſeine Ernennung von allen Seiten unzweifelhaft angekündigt. Die Freiburger Zeitung brachte, wenn ich nicht irre, den 21. December 1846 denſelben Artikel; unmittelbar darauf folgend aber in demſelben Blatte einen Auszug aus dem Regierungsblatte, in welchem die definitive Beſetzung des Lehrſtuhls der Archäologie in Heidelberg durch einen andern badiſchen Gelehrten veröffentlicht ward.

Das iſt nun freilich an ſich eine ſehr gewöhnliche Sache und

jedem Berufsmenſchen wird es im Leben begegnen, daß ein Anderer eine Stelle erhält, die er ſich gerade wünſchte. Hier aber traten gar viele eigenthümliche Beziehungen hinzu, um dieſe unerwartete und auf ſo überraſchende Weiſe mitgetheilte Nachricht zu einer traurigen Kataſtrophe zu ſtempeln. Wer dieſe Einzelnheiten kennt, wird ſich nicht wundern, daß bei Feuerbach's Reizbarkeit und nachdem alle ſeine Gedanken, Arbeiten und Pläne ſeit Jahren ſich an dieſer Hoffnung feſtgerankt hatten, der Eindruck ein tiefer und unheilbringender war.

Nicht als ob in dieſer getäuſchten Erwartung der Grund ſeiner ſpätern Krankheit zu ſuchen wäre, das würde zu viel geſagt ſein; aber in ſeinem leider nur zu wohl vorbereiteten Organismus wurde ſie die erſte Veranlaſſung zum Ausbruch eines Leidens, von welchem ſich Feuerbach nicht wieder erholt hat.

Heftige Nervenzufälle, theilweiſe Lähmung der rechten Hand, welche den Dienſt des Schreibens völlig verſagte und mehrere andere beunruhigende Symptome deuteten auf ein von Grund aus zerrüttetes Nervenſyſtem, während der heftige Blutandrang Schlagfluß befürchten ließ. Die ſorgfältigſte Pflege ſeines treuen Arztes und Jugendfreundes, Hofrath Schwörer, ſo wie der Rath des damals zur Conſultation gezogenen Profeſſor Siromeyer konnten nur wenig fruchten. Feuerbach ſelbſt fühlte ſich troſt- und hoffnungslos. „Als ich ein Knabe war," ſagte er eines Abends, „da legte ich meine Zeichnungen einem Maler vor — der ſprach, das wird ein großer Künſtler. Als Jüngling las ich meine Gedichte vor: — er wird ein großer Dichter, ſagte man. Als ich meinen Apollo geſchrieben hatte, hieß es: er iſt ein großer Gelehrter. Was bin ich nun? — ein elender kranker Menſch. In Speyer haben ſie meinen Geiſt begraben, hier könnt Ihr nun den Leib verſcharren."

Indeſſen verdüſterte der politiſche Horizont ſich mehr und mehr. Der Winter 1847 trieb Alles auf die Spitze, endlich ſchlug die Februarrevolution ein, und der Sturm näherte ſich von Tag zu Tag unſeren Grenzen.

Feuerbach war viel zu ſehr Poet, um Politiker ſein zu kön-

nen. Seine politiſche Geſinnung war die Humanität einer edlen Seele, die ſich von den Extremen der beiden feindlichen Parteien gleichzeitig verletzt und abgeſtoßen fühlte. Dennoch hatte er Momente, in welchen er mit prophetiſchem Sinne und dem feinſten Scharfblick das Kommende vorauszuſagen wußte. „Was wollt Ihr?“ ſchloß er dann gewöhnlich, „Europa iſt altersſchwach. In ſeinen letzten Zuckungen wird ihm kein Arzt helfen, weder mit Geiſt noch mit Eiſen.“

Als die Bewegungen in der nächſten Nähe ſich regten, vergaß Feuerbach zuweilen ſeine trübe Stimmung und lachte über die „Tertianerſtreiche,“ wie er ſie nannte. Später erregte das Stück Geſchichte, welches ſich unter ſeinen Augen begab, ſein Intereſſe in höherem Grade und drängte die perſönlichen Empfindungen mehr in den Hintergrund zurück.

Doch wich Feuerbach's momentane Aufregung, ſo wie die äußere Veranlaſſung nicht mehr vorhanden war, und machte der alten Niedergeſchlagenheit Platz. In der völligen Unfähigkeit, ſich geiſtig zu beſchäftigen, gab er dem Rathe der Aerzte und dem Bitten der Seinigen nach, Freiburg für längere Zeit zu verlaſſen.

Einen Theil des Sommers brachte er mit ſeiner Familie in Baden-Baden zu, den Herbſt und Winter in Heidelberg. Die ärztlichen Conſultationen wollten zu keinem Reſultate führen. Außer Hofrath Pfeufer in Heidelberg wurde noch wiederholt ſein Schwager, Dr. Heidenreich in Ansbach, und früher ſchon auch ſein Jugendfreund, Dr. Heine in Germersheim, zu Rathe gezogen, andere vorübergehende ärztliche Beſprechungen nicht mit eingerechnet.

Aus dem Notizenbuche.

Mühſam und faſt unleſerlich gekritzelt. September 1848.

„Ueber meine Geſundheit wenig ſichre Hoffnung auf Beſſerung, auf völlige Geneſung gar keine. Abermalige Conſultation

— e, die wievielste! Mein Leiden iſt Ueberfülle der Venen des Gehirns und Nervenüberreiz. Nicht wehmüthig, aber in der ſtillen und ſe'igen Trauer einer tiefen Reſignation den Gedanken in's Au.. gefaßt, daß meine geiſtige Laufbahn vielleicht für immer geſchloſſen iſt."

In Heidelberg lernte Feuerbach den Dr. Hettner kennen, der damals dort Privatdocent war und deſſen freundliches Entgegenkommen er mit der herzlichſten und liebevollſten Theilnahme erwiederte. Damals dachte er freilich nicht, daß derſelbe junge Freund, in deſſen wiſſenſchaftlicher Richtung er ſo gern ſeine eigenen Ideen friſch und verjüngt wiederfand, dazu beſtimmt war, die Werke ſeines ſtillen Fleißes ſo bald ſchon als das Andenken eines von der Erde Geſchiedenen der Welt zu übergeben.

Im Frühling 1849 kehrte Feuerbach etwas gekräftigt nach Freiburg zurück, um ſeine Vorleſungen, wenigſtens theilweiſe, wieder aufzunehmen. Kaum hatte er begonnen, als die Revolution das ganze Land in die tiefſte Verwirrung ſtürzte. Diesmal war Feuerbach auf das Höchſte gereizt. Indignation und Beängſtigung ſteigerten ſich bis zu körperlichen Nervenzufällen. Jeder Tag, jede Stunde brachte neue Aufregung. Die Vorgänge ſind zu bekannt, als daß ſie einer Erwähnung bedürften. Um die ſchlimmſten Folgen für ſeine Geſundheit zu verhüten, blieb zuletzt nichts übrig, als ihn ſo ſchnell als möglich aus dieſer unheilvollen Nähe wegzubringen.

Die Zeit der völligen Auflöſung der badiſchen Armee brachte er theils im Elſaß, theils bei einer theuren Freundin in Baſel, in Ruhe und Sicherheit zu. Doch waren dies der Stürme zu viel geweſen für ſein tief ergriffenes Gemüth und ſeinen leidenden Körper. Sommer und Winter verging unter wechſelnden Verſuchen zur Arbeit und völligem Darniederliegen.

Im Frühling 1850 kam er um ſeine Penſionirung ein; gerieth aber unmittelbar nach dieſem Schritt in die fürchterlichſte Gemüthsaufregung, ſo daß es als ein Glück angeſehen werden mußte, daß die Univerſität, freundlich anerkennend, die Erfüllung dieſes

Geſuchs in einen abermaligen Urlaub verwandelte. Indeſſen beſſerte ſich Feuerbach's Zuſtand in keiner Weiſe. Eine Conſultation mit Herrn Dr. Reller, Director der Irrenanſtalt in Illenau, führte zu einem achtwöchentlichen Aufenthalte in einem kleinen, reizenden Badeorte, eine halbe Stunde von Illenau entfernt, welches letztere er ſo häufig als möglich auf ſeinen Spaziergängen beſuchte. Die erſten Wochen unter der ſorgfältigen und liebevollen Behandlung des edlen Arztes zeigten eine ganz überraſchende Beſſerung. Aber ach — es war nur das letzte Aufleuchten der Lebenskraft.

Nach Hauſe zurückgekehrt, fand er ſich gemüthlich beruhigt, aber körperlich ſehr leidend an Athmungsbeſchwerden und Herzklopfen. Das Gehen wurde ihm ſchwer, doch beſchäftigte er ſich hie und da mit kleinen Arbeiten. Ein lebendigerer religiöſer Zug ſprach ſich in ſeinem Weſen aus, ein Hang zu ſinnigen Betrachtungen. Er ſuchte gern im Stillen das Freie auf, die Sonne — ſein Gang war langſam und gebückt, das Geſicht ſo blaß und abgemagert.

Abermals vergingen drei Monate — und nun muß ich den Vorhang heben, welcher die letzten Monde der Qual und des Leidens birgt; den Vorhang des Allerheiligſten, das iſt, des tiefſten, verzehrenden Schmerzes. Wie gut iſt es, daß der Leſer nicht die Selbſtüberwindung des Herzens kennt, das in ſeinen eigenen Wunden wühlt, nicht weiß, ob die Zeilen, denen ſein Auge folgt, mit Thränen oder kühler Dinte geſchrieben ſind.

Mitte November des Jahres 1850 wurde Feuerbach ernſtlich krank. Heftige Anfälle von Herzklopfen und Beklemmungen, mit einer völligen Ermattung des ganzen Weſens verbunden, ſteigerten ſich zu einem ſo hohen Grade, daß ſein treuer Arzt und Freund Schwörer nach wenigen Wochen die Krankheit als eine beginnende Nervenauflöſung für hoffnungslos erkannte.

Im Laufe des Winters bildete ſich Herzwaſſerſucht aus, wobei der Kranke an unbeſchreiblich qualvollen Beängſtigungen litt, und ſeine gereizte Fantaſie ihn in den langen, ſchlafloſen Nächten auf die traurigſte Weiſe marterte. Die Troſtloſigkeit ſeines Zuſtandes

beſtrebte er jetzt vor ſich ſelbſt zu verbergen, und verlangte nur immer ſehnſüchtig nach dem Frühling. Er hörte es ſo gern, wenn man ihm Muth einſprach. „Glaubſt Du das? — Glaubſt Du das wirklich?“ ſagte er ſo ängſtlich rührend, und dann: „Nun, ich will es auch glauben. Ich will hoffen — ich will vertrauen!“

In dieſer Zeit ließ er ſich viel vorleſen, was er ſonſt nie geliebt hatte; doch immer nur in kurzem Zeitmaße, von Pauſen unterbrochen. Vorzugsweiſe mochte er gern Biographieen und Reiſen anhören. Für wiſſenſchaftliche Lectüre war er zu ſchwach. Die Bibel hatte er oft zur Hand und wählte ſich einzelne Stellen, oder erquickte ſich an der Herrlichkeit der heiligen Poeſie in den Pſalmen.

Er war bis dahin bei vollkommenem Bewußtſein, ja er hatte Momente, in welchen die Feinheit und Schärfe ſeines Urtheils ganz ungetrübt in einzelnen Lichtblitzen aufleuchtete, aber es waren nur Momente.

„Es iſt Alles ſo verſchwommen,“ klagte er dann wieder, „ich kann Nichts feſthalten. Mir iſt ſo eigen, ich bin nicht zu Hauſe bei mir. Meine Gedanken ziehen alle ſo wunderbar in die Ferne — ſo weit — ſo weit weg. —“

Es kam der Frühling, es kam der Sommer. Die Krankheit ſchwankte auf und ab; immer daſſelbe Leiden. Nur daß die Kräfte immer mehr abnahmen, nur daß die Leidensgeſtalt ſich mehr und mehr zu einem Marterbilde ausprägte. Er war reizbar, heftig, oft bis zur Wuth, dann wieder weich, in Thränen ausbrechend, voll Schmerz, einem ſeiner Lieben wehe gethan zu haben.

Bis zum Juli war er noch im Stande, hie und da in's Freie zu fahren. Die Schönheit des Gedankens war ſeinem Sinne getrübt, aber die Schönheit der Natur übte noch den unveränderten Zauber auf ſein Gemüth. Als er das letzte Mal ausfuhr, da lag auf dem Rückwege die ganze Kette des Schwarzwaldes in roſiger Abendbeleuchtung vor ſeinen Augen. „So ſchön iſt es in Freiburg,“ ſagte er, „hier ſollte man ſterben!“ Jede Stunde Sonnenſchein und warme Luft genoß er am offenen Fenſter. Ach, wie oft hat er über dem Rauſchen des kleinen Fluſſes, dem Flüſtern der

Pappeln, über den lieblichen Lichtern auf Berg und Wiese auf Augenblicke sein Leid vergessen.

Dann aber wurden die Augen trübe, der dunkle Schleier der Krankheit verdüsterte ihm die freie Ferne. Jetzt waren es Blumen, an denen sein Schönheitssinn sich erfreute. Stundenlang konnte er die Anmuth und Zierlichkeit eines Straußes oder einer Blüthe bewundern. Für alle Blumen, welche die Jahreszeit brachte, hatte er eine eigenthümliche Auffassungsweise. Unvergeßlich bleibt uns die Freude über einen Strauß von weißen Glockenblümchen, an denen noch kleine Regentropfen glänzten, und die Sehnsucht nach dem Aufblühen der Passionsblume, der „heiligen Pflanzenhieroglyphe," wie er sie nannte.

Doch konnte uns in diesem, wenngleich noch immer sinn- und fantasiereichen Spiele nicht verborgen bleiben, daß die geistige Erschöpfung mit der körperlichen Schritt um Schritt voranging. In den Nächten schien der Kranke nun meist bewußtlos, und doch wußte und fühlte er sich. Fast schauerlich war es zu sehen, wie das Gedankennetz gleich einer Maschine von selbst arbeitete, ohne daß der leitende Wille die Oberaufsicht führte. Zuweilen konnte man die Gedankenarbeit, wenn ein unfreiwilliges in der Denkkraft Wühlen so genannt werden darf, durch geschicktes Eingreifen leiten, wenn es gelang, durch ein zu rechter Zeit hingeworfenes Wort oder einen Gedanken die Fantasie anzuregen.

Um ein Beispiel unter vielen anzuführen, versuchten wir es in einer Nacht des trostlosesten Jammers, durch die Beschreibung eines kleinen Badeortes und der Reise dahin den theuern Kranken zu beruhigen. Dabei wurde absichtlich das Wort „Tannenwald" mehrmals mit Nachdruck ausgesprochen. Nun begann die Arbeit.

„Tannenwald — Tannenwald!" Er beschrieb jetzt, wie es eng und düster sei, die Luft drückend. „Ich sehe es ja," sagte er, als wir an die Stelle des beängstigenden Bildes schnell ein sonniges Wiesenthal unterzuschieben versuchten.

Seine dunklen, abgerissenen Worte und Ausrufungen während der Nacht ließen auf ein stetes Arbeiten der Seele schließen. Ge-

wöhnlich fehlte der Nachſatz. Eine oft wiederholte Klage war: „ich muß vergeſſen, ſo viel vergeſſen! Die Mittelglieder fehlen alle, denn — — —“

Die Liebe zu ſeinen Kindern war faſt noch der einzige Magnet, welcher die armen, zerſtreuten Gedanken ſammeln konnte. Es war ſo rührend, wie bei jeder ſolch lieben Erinnerung ein ſchwaches Lichtchen, gleich mattem Kerzenſchein, über die kranken Züge ſchlich. Oft auch brachte ihn des Abends ein leiſes Beten zur Ruhe und er entſchlief, den ſanften, frommen Worten horchend.

Vier Wochen vor ſeinem Ende lähmte ein ſchlagartiger Nervenanfall die rechte Seite und raubte ihm den freien Gebrauch der Sprache. Das Erſtere wurde ihm nicht ſogleich bewußt, die Schwierigkeit aber, ſich auszudrücken, brachte ihn zur Verzweiflung.

„Meine Sprache, meine Sprache!“ jammerte er, „und welche Sprache,“ ſetzte der Reſt ſeines früheren Selbſtbewußtſeins hinzu.

Von hier an begann ein zollweiſes geiſtiges und leibliches Abſterben*); doch auch durch dieſe martervolle Zeit webt noch ein verſöhnender Hauch der Poeſie, die Annäherung des Todes mit mildem Schleier zudeckend.

Ein freundlicher Nachbar, ein Muſiker, hatte oft Violinquartett bei ſich, weil es dem lieben Kranken Freude machte. Das letzte Mal ſagte Feuerbach beim Beginne eines Adagios von Mozart (die Fenſter waren geöffnet und er lag todesbleich auf ſeinem Bette): „Ich höre Amalie rufen, ſo ſüß und reizend!“ Dann ſetzte er langſam und träumeriſch hinzu: „Ja, ich werde ſanft und ſelig entſchlafen — ganz gewiß — ganz ſanft — ganz ſelig.“ Dies waren ſeine letzten verſtändlichen Worte.

Den Tag darauf raubte ihm ein zweiter Anfall die Sprache völlig, doch gnädig, auch das Bewußtſein mit. Er verſank in eine Art traumähnlicher Agonie, in welcher er weniger zu leiden ſchien. Seine Züge waren dabei faſt heiter und ſtill aufmerkſam, als hörte

*) Die Leichenöffnung hat theilweiſe Erweichung des Gehirns und Ödem im Herzen und in der Lunge nachgewieſen.

er recht lieben ſüßen Worten zu. In dieſem bewußtloſen Zuſtande wiederholte er fortwährend eine eigenthümliche Bewegung des linken Armes, den er gegen ſeine ſonſt gewohnte haſtige Art, langſam und ſanft erhob, ſo weich, ſo voll Grazie, wie nur der beſte Mimiker es lehren mag, während die Hand die Bewegung eines aus der Ferne freundlich Grüßenden oder etwas Darreichenden nachahmte. Den Tag vor ſeinem Tode hob er die Hand, in derſelben anmuthigen Weiſe einen Kreis beſchreibend, hoch empor, ließ ſie mehrere Secunden ruhig nach oben gerichtet, dann ſank ſie eben ſo langſam zurück.

Bald nachher erwachte der Kranke aus dieſer acht Tage andauernden Lethargie; doch konnten nur ſeine ängſtlich flehenden Blicke und der krampfhafte Druck ſeiner Hand zu uns ſprechen. Die folgende Nacht und der Tag zogen in trüber Qual vorüber, bis den 7. September Abends fünf Uhr der Bote des Todes plötzlich in einer grauenvollen Verzerrung über die leidenden Züge flog. Der Anblick dauerte kaum eine halbe Minute. Ein kurzer Schlummer folgte. Mit dem Erwachen begann ein heißer ſtummer Todeskampf, welcher bis gegen zehn Uhr dauerte. Dann hörte die Qual allmählich auf, der Athem wurde leiſer und langſamer und die Augen blieben ungebrochen groß und hell gen Himmel gerichtet ſtehen. Eine heilige ſanfte Verklärung breitete ſich über die Züge. Krankheit und Schmerz verſchwand, und als der letzte leiſe Hauch gegen Mitternacht entflohen war, lag die blaſſe Geſtalt, ſelig vom Wiederſcheine einer ewigen Jugend umfloſſen, vor uns. Er war ſanft und ſelig geſtorben, er hatte es ja zuvor geſagt.

Vor dem ſtillen Bilde voll heiligen Ernſtes und Friedens, auf weißen Kiſſen ruhend, von ſeinen Büchern und blühenden Blumen rings umgeben, falle der Vorhang nieder.

Freiburg, Weihnachten 1851.

Henriette Feuerbach,
geb. Heidenreich.

Italieniſche Briefe

aus den Jahren 1839 und 1840.

Zürich, den 2. Septbr. 1839.

So habe ich zum ersten Male meine Reisemappe geöffnet, und sitze, während es draußen noch stürmt und regnet, in einem gar traulichen Eckzimmer hier, um Dir zu schreiben. Die letzten herben Stunden unsres Zusammenseins, unsres Abschiedes, hast Du nun wohl überwunden und Du denkst an mich mit beruhigtem Herzen. Das Gewühl auf der Post betäubte mich, und als der Wagen auf dem Pflaster hinrasselte, meinte ich wie im Fluge in das Land meiner Jugendsehnsucht entrückt zu werden. Aber vor dem Thore wurden mir denn doch die Augen feucht, als ich das Wagenfenster öffnete und nach Deinen erleuchteten Fenstern blickte, in der Hoffnung, Deinen Schatten wenigstens noch einmal zu haschen, und nun ein fürchterlicher Staubwirbel und Regenguß mich schnell wieder zu schließen zwang. Bei einem zweiten Versuche waren schon die Fenster nicht mehr sichtbar. Ich hüllte mich in meinen Mantel und verfiel bald in einen betäubenden Schlaf. Erwachte ich, so fühlte ich mich ruhig; und bei dem Gedanken an Italien, der mir ordentlich hörbar vor den Ohren summte, fühlte ich mich manchmal auf eine ganz eigenthümliche, mir unbekannte Art freudig erschüttert.

Als wir die Höhe von Stühlingen 5 Uhr Morgens erreicht hatten, hörte der Regen auf, und vor mir lag die ganze Alpenkette. Schwere Regenwolken bedeckten den Himmel, die nächsten Thäler und Waldungen lagen in grauen Nebel verhüllt; die ganze Alpenkette zeigte nur zwei Farben, das tiefste Dunkelblau und das Silberweiß des Schnees. Später erfreute mich das herrliche Grün der

Wieſen und die ſchon herbſtlich gefärbten, wahrhaft prächtigen Eichenwälder, durch welche wir fuhren. Ich glaubte ſchon ſo weit zu ſein, von der deutſchen Vegetation einen heiteren Abſchied nehmen zu müſſen, bis mich ein anhaltender, Alles verhüllender Regen erinnerte, daß ich dem nordiſchen Nebellande noch nicht entronnen bin.

Für den Mangel an Ausſicht entſchädigten mich bald drei Officiere der eidgenöſſiſchen Armee, die in Eglisau einſtiegen, um unter dem Schutze des Kutſchendimmels zu den übrigen Truppen zu ſtoßen, welche ſich Sonntags in Zürich ſammeln ſollten. Es iſt nämlich eine Revolution im Werke, und ich habe alle Hoffnung, hier noch einen Act dieſer mir neuen Comödie mit anzuſchauen. Es gilt heute, ob die jetzige Regierung ſich behauptet, oder nicht. Zu Tauſenden iſt es dieſen Morgen nach einem benachbarten Orte zur Volksverſammlung geſtrömt, trotz des Regens, der ſchlecht zu Julitagen paſſen will. Wenn das Blut eben ſo ſtromweiſe fließen wird, ſo giebt es ein gräuliches Spectakel. Aber unſer Herr Gott giebt das Waſſer umſonſt; und was das Blutvergießen betrifft, denke ich, wird es ſo ſchlimm nicht werden.

Ich habe heftige Kopfſchmerzen und fühle doch einen unwiderſtehlichen Drang zu ſchreiben. Geſtern und heute wandelte mich bei dem Gedanken an die Ferne, in welche ich ziehe, eine gewaltige Sehnſucht an. Aber dem Schmerzlichen, was dieſem Gefühle beigemiſcht iſt, ſuche ich mit allen Kräften Widerſtand zu leiſten, und meiner bewegten Fantaſie ein ruhiges Bild der lieben Heimath abzugewinnen. Das gelingt mir denn auch; ſo hoffe ich, wird auch das Uebrige gelingen.

Eben kommt Freund L. nach Hauſe. Die ganze Stadt iſt in der luſtigſten Bewegung. Die Soldaten haben ſich geweigert, Patronen anzunehmen; es werden alſo nur Worte verſchoſſen werden. Und ſiehe — da theilen ſich auch die Wolken! Es wird helle, und wenn ich nun den Brief zur Poſt trage, über die herrliche, neugebaute Brücke, werde ich den See mit ſeinen roth und weißen Wimpeln ſehen!

Mailand, den 7. September.

Ich benutze die erſten Morgenſtunden der Ruhe, die ich mir gönnen muß, nach zwei ſchlafloſen Nächten und dem betäubenden Andrang eben ſo fremder als entzückender Gegenſtände, welche geſtern und vorgeſtern mich beſtürmten.

Vorgeſtern Abend, damit will ich beginnen, um $4^1/_2$ Uhr erreichten wir hinter dem Gipfel des Splügen die italieniſche Grenze und die erſte Dogana. Starre, baum- und ſtrauchloſe Klippen rings umher; zwei einſame Häuſer; nach der Tiefe zu Berg über Berg, Klippe über Klippe, wie hinter uns und neben uns. Ein freundlicher Italiener mit dem öſterreichiſchen Jägerhute kam an den Schlag: „Signori, i passaporti!“ Kannſt Du glauben, daß mir bei dieſem proſaiſchen Gruße die Augen feucht wurden? Es war ja aber der erſte in italieniſcher Sprache!

Während die Päſſe in Ordnung gebracht wurden, ſah Einer von den Doganieri, den die Langeweile plagte, das an den Sattelknopf befeſtigte Poſthorn. Ohne es zu löſen, ſetzte er es an den Mund und entlockte ihm die ſcheußlichſten Schreckenstöne, die je eines Menſchen Ohr zerriſſen. Nun thaute Alles auf. Händeklatſchen, Bravorufen, Lachen und Schreien fiel von Seiten der übrigen Doganieri im Chore ein. Als aber vollends der Virtuoſe abgetreten war, und an ſeiner Stelle ein lumpiger Italiener in blauem Kittel und ſpitzigem, zerriſſenem Filzhute daſſelbe Kunſtſtück verſuchte, und, an's Pferd niedergebückt, bei jedem Tone mit ſeinem Kegelhut tactmäßig hin- und herwackelte, war des Jubels kein Ende. Man hüpfte, ſtampfte, ſchrie, während uns Allen vor Froſt die Zähne klapperten, in dieſer wüſten, nackten Felſenöde.

Nach einer Stunde konnten wir weiter. Nun ging es ununterbrochen bergab, in ſcharfem Trabe; mit einer Kühnheit und Frechheit, wie ſie nur ein Schweizer Poſtillon haben kann. Welche Höhe! Seit 2 Uhr fuhren wir bergab, und erſt Abends gegen 9 Uhr hatten wir den Thalgrund erreicht. An den Stellen, an welchen Lawinen drohen, iſt die Straße künſtlich überwölbt. Links und rechts nur dunkelgraue Felſen. Kein Baum, kein Strauch, kein lebendes

Weſen. Schauerlich iſt die Paſſage des letzten großen Abhanges; ein unbegreifliches Werk menſchlicher Kühnheit und Ausdauer. Einem fürchterlichen Bergabſturze, von einer Höhe, daß ich mich ganz behaglich fühlte, als ich beim letzten Viertel des Weges unter mir doch nur noch eine Tiefe bemerkte, welche etwa dem Feldberge gleichkommen mag, iſt eine Straße abgewonnen. Im Zickzack zieht ſie ſich über lauter Felſenterraſſen, aber ſo raſch umbiegend, daß man jeden Augenblick befürchtet, durch den Schwung der Bewegung in den entſetzlichen Abgrund nicht geſtürzt, ſondern geſchleudert zu werden. Ein Hemmſchuh ward nicht angelegt. Bei der zweiten Windung fühlten wir einen plötzlichen Stoß, dann ein Schwanken des Wagens, dann Halt. Wir waren feſtgefahren. Alles ſprang heraus; ich, im Sprunge voraus, um den erſten Wagen einzuholen. Glücklicher Weiſe hatte man dort ſchon das Rufen gehört und hielt ſtille. Als ich um eine Ecke bog — welch ein Schauſpiel! Rechts von der Höhe, die wir verlaſſen hatten, bis in die dunkelnden Tiefen, donnerte ſtäubend ein herrlicher Waſſerfall; die berühmte Cascade von Campo dolcino. Es war ſchon Nacht, als wir endlich den Thalgrund erreichten, den die toſende Mera durchſtrömt. Neben fürchterlichen Klippen und Felſenwänden, auf welche die Laternen unſres Wagens ein flüchtiges Licht warfen, wölbten ſich ſchon die üppig ſchwellenden Kaſtanienbäume; die Luft war blau, der Himmel klar und mit funkelnden Sternen beſäet. Und als nun auf einer Kirche von Campo dolcino eine volltönende Glocke, die erſte italieniſche, ſich hören ließ — — doch, wer mag Empfindungen beſchreiben! An Alles, was ich liebte und liebe, habe ich gedacht. — —

Um 6½ Uhr des Morgens fuhren wir weiter. Der italieniſche Charakter tritt ſchon überall hervor. Niedrige, ruinenhafte Bauernhäuſer aus Stein. Auf den Bergſpitzen, in allen Klüften maleriſch umgrünte Kirchen in blinkender Weiße; Felder mit Mais, von weißen Mauern umſchloſſen, Kaſtanien und Akazien. Hirten und Wandernde ſind in maleriſchen, wenngleich lumpigen Gruppen hingelagert. Alle Geſichter ſcharf ausdrucksvoll. Die Weiber drehen im Gehen die Spindel, und ich erkannte hier auf einmal den Rocken

und die Spindel, wie wir ſie auf alten Reliefs in den Händen der Parzen ſehen. Der Kopfputz erinnert an die Glorien der alten Heiligenbilder. Bald kam der ſumpfige Theil des Comerſees zum Vorſchein und dann der See ſelbſt. Wenn Du hätteſt ſehen können, welche Scenen ſich jetzt vor unſeren Augen entwickelten!

Aufgemauert dicht am See zieht die herrliche Straße hin. Indem wir raſch vorüberfliegen, entrollt ſich Bild an Bild. Der See breitet ſich aus, eine Landzunge nach der andern verſchwindet in den glänzenden Fluthen, auf ihrer Spitze Dörfer, Villen, verfallene Burgen. Dicht neben uns hängen nun ſchwer die Trauben an den Ranken nieder. Bald begrüßten wir auch die erſte Olive, dieſen ächt italieniſchen Baum, der nun Schritt für Schritt reicher und ſtattlicher erſchien. Ich lege hier ein Blatt ein; ſei es ein Friedens- und Segenszeichen!

Bei Dervio ſtürzen ſich ſchroffe Felſen in den See. Von Strecke zu Strecke iſt die Straße in langen gewölbten Gängen durch den Fels gebrochen, zur Seite aber in gemeſſenen Zwiſchenräumen gegen den See hin geöffnet. Man iſt wie im Traume, wenn Tag und Nacht, Fels- und Seebilder wie in einer Zauberlaterne, im raſcheſten Wechſel an uns vorüberfliegen. Wir gelangten nach Varenna. Der Garten des Gaſthauſes, in dem wir abſtiegen, ſenkt ſich auf Terraſſen in den See. Hier ein Bild, welches die kühnſte Fantaſie nicht ſchaffen kann! Der herrliche See, die hochgewölbten Berge, die grünen Wälder, die bräunlichen Felſen, der violette Schattenduft, die milde, herrliche Luft, die ſmaragdnen Schatten der den See durchſchneidenden Gondeln — und neben uns Citronen- und Pomeranzenbäume, thurmhohe Cypreſſen, Aloen mit 5 bis 6 Schuh langen Blättern aus den Felſen und Mauern dringend! Ich hatte nur Thränen der Freude und eines ſtummen, traumhaften Entzückens. Ach, wenn Du da geweſen wäreſt, und wenn die Kinder die Hunderte von goldgrünen Lacerten geſehen hätten, die ſich über die Wände jagten, und die Goldfiſchchen, die im See wimmelten!

Um 3 Uhr nach dem Dampfſchiff. $6^1/_2$ Uhr in Como; Nachts $12^1/_2$ Uhr in Mailand.

Da bin ich nun heute ſchon den ganzen Morgen allein herumgekreuzt. Von allen Merkwürdigkeiten, ſelbſt vom Dom ein andermal! Erwarte überhaupt in meinen Briefen keine gelehrten Alterthums- und Kunſtbeſchreibungen. Meine Notiz- und Tagebücher tragen, Gott ſei's geklagt, ohnedies ſchon ſchwer genug daran. In Italien ſollte man gar nicht ſtudiren. Wie leicht geht ſich's hier die Straße hin! Alle Läden ſind offen, mit Vorhängen und ſchönen Teppichen halb verhangen. Die Sopha's und Stühle der Kaffeehäuſer ſtehen auf freier Straße. Beſondere Straßen ſind, wie im Mittelalter, von gewiſſen Handwerkern bewohnt. Ich gerieth heute zufällig in die Straße der Gold- und Silberarbeiter. Das iſt eine Pracht! Aber etwas in Ruhe betrachten kann man nicht. Was allein die beweglichen Verkäufer für heulendes Geſchrei vollführen! In großen Schiebkarren führen ſie ihre Waare vor ſich her und erheben tactmäßig, je nach zwei bis drei Schritten, in rhythmiſch-melodiſchem Gebeul ihre Stimme. Vor den Buden zankende, lachende, müßige, überall ſcharf markirte Geſichter; dazu die lebhafteſte Geſticulation. Die Mailänderinnen laſſe ich auch nicht ſchelten. Eigentlich eminente Schönheiten ſind mir nicht vorgekommen, aber prächtig gewachſen ſind die Meiſten und ihre Augen von brennendem Schwarz. Wirklich maleriſch iſt die Tracht der Bürgermädchen. In ihrem ſchwarzen, um das Hinterhaupt geſchlungenen Schleier ſehen ſie, beſonders in der Kirche, gar erbaulich aus.

Seltſam und neu iſt hier Alles, die ernſte wie die heitere Seite des Lebens; und man weiß oft nicht mehr, was ernſt und was ſpaßhaft zu nehmen iſt. Dort wird ein Kind zu Grabe gebracht; vier Oberknaben in Meßgewändern tragen die kleine Bahre, und auf dem Rücken haben ſie buntgemalte Engelsflügel aus Papier. Auf der Spitze des ärmlichen Baldachins, unter welchem ein Knabe in's Spital getragen wird, ſitzt, aus Holz geſchnitzt und weiß angeſtrichen, die Taube des heiligen Geiſtes. Für das große morgende Marienfeſt werden an allen Kirchen die Thüren mit koſtbaren Vorhängen, weiß und roth, mit goldenen Franſen, geſchmückt, und über dem Hauptthore ſteht auf einer großen runden Tafel, aus

weiter Ferne ſchon zu leſen: „Indulgenza plenaria“ (Vollkommener Ablaß). In mehreren Gaſſen ſind von Haus zu Hauſe Schnüre gezogen, an welche bunte Papierlampen gehängt ſind, in der Geſtalt von umgekehrten Schlafmützen. Das giebt eine Illumination der Madonna zu Ehren!

Wie gern wollte ich ausführlich ſchreiben, um Alles, was ich in dieſen Tagen Merkwürdiges ſah und erlebte, wenigſtens anzudeuten; aber es iſt nicht möglich. Ich muß Gott danken, wenn ich meine an Ort und Stelle mit Bleiſtift aufgezeichneten Notizen an einem ruhigen Tage zum Gebrauche ordnen kann.

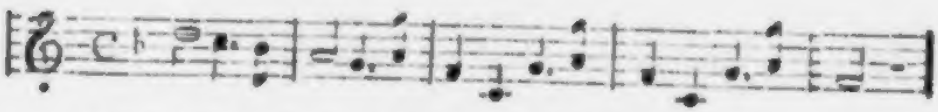
Den Wunderdom habe ich nun näher betrachtet und das Marmordach erſtiegen, und ſpäter dann in der Kirche Maria delle grazie das Abendmahl von Leonardo da Vinci aufgeſucht. Ein jammervoller Anblick! In der Capelle gleiches Namens aber findet ſich eine herrliche Madonna deſſelben Meiſters. Ach, der Gegenſtände ſind ſo viele, die Hitze iſt ſo fürchterlich! Es iſt eine wahre Parforcejagd, bei welcher ich nicht weiß, ob ich der Jäger oder das Gehetzte bin. Dennoch iſt mir wohler. Ich fühle es, mein Weſen iſt in einer Umwandlung begriffen. Woher ſonſt dieſe mir ſo ungewohnte innere Ruhe bei ſo viel Anſtrengung? Ob ich große literariſche Schätze mit nach Hauſe bringen werde, weiß ich nicht, gewiß aber einen aufgehellten Geiſt und ein ruhigeres Gemüth.

Deſenzano, den 10. September.

Die Wunder des Gardaſees möchte ich ſchildern, in deſſen Wellen ſich der Fuß der letzten Tyroler Gebirge badet; dieſe mächtigen Felſenmaſſen zur Linken, in glühendes Violet verſchwimmend; rechts das flache italieniſche Ufer mit ſeinen blinkenden Villen und Kirchen. Wo Berg und Ebene ſich ſondern, die Halbinſel Sermione, auf welcher einſt die Villa des alten Dichters Catullus ſtand, des Sängers ſeiner Lesbia. Vor den Fenſtern unſres Gaſthauſes liegt all dieſe rührende Herrlichkeit. Ach, ich habe es nicht verdient, und doch freue ich mich!

Um 5½ Uhr fuhren wir von Mailand ab, an der Rückſeite

des Doms vorüber, durch den Corso, dann durch die Porta orientale. Eine breite, vortreffliche Straße führt durch die lombardiſche Ebene. Links und rechts herrliche Pappeln, Maisfelder, Maulbeerpflanzungen, Wieſen, Baumgärten, freundliche Landhäuſer; im Hintergrunde die Schweizer- und Tyroler-Gebirge. Hinter Caſſano paſſirten wir die Adda, ein prächtiger, raſch dahineilender, dunkelgrüner Strom. In Treviglio fiel mir die Eigenthümlichkeit des italieniſchen Glockenläutens wieder recht auf. Die Glocken hängen überall im oberſten Stockwerke frei. Zu welchem Zwecke ſie auch tönen ſollen, ſie werden immer langſam und nach langen Pauſen angezogen, ſo daß bei der Mannigfaltigkeit ihrer, übrigens ſehr reinen Töne die ſeltſamſten Melodieen zum Vorſchein kommen. In Treviglio hörte ich eine ganze halbe Stunde lang mit wenigen zufälligen Aenderungen folgende Melodie:



So gab es mir auch in Mailand eine eigene Unterhaltung, wenn ich Nachts nicht ſchlafen konnte, die ſchlagenden Uhren zu verfolgen. Es währte immer eine Viertelſtunde, bis die Uhren der unzähligen Thürme und Kirchen ausgeſchlagen hatten. Alle aber ſtimmten zuſammen; und man bewegte ſich durch Quinten, Quarten, Terzen nach oben oder unten in allen möglichen Accordenfolgen.

Nachmittags ging es durch eine Menge Ortſchaften, die Du auf der Karte finden magſt, zwiſchen ſchweren Traubenguirlanden, die von Baum zu Baume ſchweben, während die üppigſten Gewächſe in reizender Verwirrung ſich gleichſam an die Straße heandrängen. Dazwiſchen ſtehen Kreuze, als Denkſteine ermordeter Wanderer; endlich unter freundlichem Buſchwerk eine Mariencapelle, worin das ewige Licht ſo ſeltſam ſchimmerte, während das Abendroth noch auf der nächſten Umgebung lag.

Nun ſollte ich von Brescia erzählen, wo ich in der ſchrecklichſten Hitze wie wahnſinnig umher rannte, um mein archäologi-

ſches Gewiſſen nicht Noth leiden zu laſſen. Aber ich kann nicht. Betrachte lieber mit mir das Farbenſpiel des Sees.

Ueber das ganze Bild ein harmoniſcher Duft. Die nächſten Fluthen tief dunkelgrün, dann hellgrün. Weiterhin zieht die untergehende Sonne goldgelbe und roſenrothe Streifen. Die Spiegelbilder der Tyroler Berge, welche im Hintergrunde in ſich und mit dem See ſich verſchmelzen, das reinſte Violet. Dies überhaupt der herrſchende Ton. Als die Sonne unter dem Horizont war, tiefes Dunkelblau. Jetzt iſt es Nacht. Ich ſitze bei einem einſamen Lichte und ſchreibe, während ein ſanfter Luftzug, von tauſend Wohlgerüchen durchhaucht, durch die offenen Fenſter ſtreift. Gute Nacht!

Meſtre, den 11. September.

Früh um 5 Uhr wurde aufgebrochen. Bei vollkommen ruhiger Luft gingen die Wellen des Sees hoch und ſchlugen, vor- und zurückſchwankend, an das Ufer. Das flache italieniſche Geſtade war mit dem Golde der aufgehenden Sonne verbrämt. Die Straße führt dicht an dem See weiter. Durch die Ritzen der uralten, mit Zinnen verſehenen Mauern und Feſtungsthürme blitzte das Gold der Morgenſonne. Am Wege glühten die Granatäpfel, weiter in der Höhe ſtarrten die ſchwarzen Cypreſſen in den blauen Himmel. Herrlich war auch der Rückblick: Deſenzano, das mit ſeinen Mauern aus dem See aufzutauchen ſchien. Dieſer bot nun, als die Sonne etwas höher geſtiegen war, einen ganz entgegengeſetzten Anblick dar. Er erſchien ganz dunkelblau, ſcharf vom fernſten Hintergrunde ſich ablöſend, und hier gleich dem Meere gewölbt. Die Berge aber ſchienen nur leichte blaßblaue Nebelgeſtalten. Am Ende des ſüdlichen Seeufers trifft man auf die ſtattliche Feſtung Peſchiera, von welcher Dante ſang:

„Peschiera bello e forte arnese.“

Gegen 12 Uhr erreichten wir Verona. Caſtelle, Feſtungswerke, Villen auf den nächſten Höhen, dann Thurm an Thurm verkündeten dieſe ungeheure und wunderſeltſame Stadt, deren Eindruck kaum total zu erfaſſen iſt, und auch nicht zu den erfreulichſten gehört.

Ein Gemiſch von den Reſten aller Zeiten, römiſchen Trümmern, lombardiſchen Bauten, Paläſten und ärmlichen Hütten, von fantaſtiſchen Compoſitionen, grandioſen Anlagen, und daneben unbegreiflichen Abgeſchmacktheiten. Ich beſah zuerſt den Rieſenbau des Amphitheaters, dann mehrere Antikenſammlungen, zuletzt die öffentliche im Vorhofe des Teatro filarmonico. Alles verwahrloſt; aber doch, wie anders nehmen ſich die Reſte antiker Kunſt unter dem italieniſchen Himmel, zwiſchen grünen umwuchernden Kräutern aus, als in unſeren Ofenwinkeln! Von der Maſſe von Kirchen, welche ich durchwandert, der Bilder, die ich ſah, ſchweige ich, und erwähne nur die Himmelfahrt der Maria von Titian. Ueberhaupt: nimm ein Reiſebuch zur Hand, und lies darin Alles, was ich Dir nicht ſchreibe! Sehr gefiel mir in Verona der Platz Signori. Er gleicht einem ungeheuren Saale, deſſen Decke der Himmel iſt. Und nun das Gewühl auf dieſem Platze! Mitten durch das Gedränge reitet ein Kerl mit halbnackten Beinem auf ſeinem Eſel, den Kopf mit beiden Armen auf den Querſitz geſtützt. Hätte man nur hundert Augen!

Beim Einzug in Montebello erblickten wir einen lang erſehnten Obſtladen. Ein Freudengeſchrei begrüßte die herrlichen Trauben. Der Verkäufer, ein rothhaariger Italiener, ſtürzte mit einem gefüllten Teller an den Wagen. Als wir den übermäßigen Preis, welchen er forderte, nicht bezahlen wollten, hielt er den Teller mit einer graciöſen Seitenbewegung und mit der Miene ſchwer gekränkten Ehrgefühls in die Sonne, die Trauben im Lichte ſpielen laſſend: „Ecco, prima qualita! Ecco, che bellezza!“

Hinter Montebello iſt der Traubenwuchs von unglaublicher Schönheit. Hohe Ahornbäume ziehen ſich längs der Straße hin. Da ſchweben nun die Reben nicht nur von Baum zu Baum, ſondern von Aſt zu Aſt. Einige hängen als Feſtons zwiſchen den Bäumen, andere haben ſich wie Epheu zum höchſten Gipfel aufgewunden und fallen dann wie die Ranken einer Trauerweide auf die Feſtons nieder. Zuweilen meint man eine lebendig gewordene Architektonik zu ſchauen. Von der Ueppigkeit des Laubes, der Schön-

heit des Wuchſes, von der Fülle der Trauben, dem heitern Spiele von Licht und Schatten haben wir gar keinen Begriff.

In Vicenza und Padua war wieder große Hetzjagd nach Bauten, Antiken und Bildern. Die Gebäude des Palladio ſind göttlich. Wie ſie dem ſtaubigen Boden entwachſen, ſo ſchwingt man ſich mit ihnen in die freie Gottesluft auf. In Padua habe ich mehrere ſchöne archäologiſche Bemerkungen gemacht.

Ich ſitze hier, nicht weit vom Ufer des adriatiſchen Meeres und in der Ferne zieht ein ſchweres Gewitter auf. Morgen in Venedig!

Venedig, den 15. September.

Wenn Du die Fis-moll-Barcarole von Mendelsſohn ſpielſt, ſo mache die Augen zu und bilde Dir ein, Du ſeiſt in Venedig; denn das iſt das Tempo der Gondelbewegung. Eine Unzahl von Gondeln kamen uns von Venedig entgegen. Aber ſchwere Wolken verdeckten den Hintergrund. Unſer Vetturin lag auf der vordern Gondelſpitze hingeſtreckt wie ein Neptun in koloſſalem Style. Herrlich iſt die Stellung der Gondolieri. Der, welcher ganz frei und hoch am hintern Theile ſteht und ſich zum Niederſchlage verbeugt — der Borgheſiſche Fechter! Die meiſten haben rothe Binden um den Leib, lange, dunkle Locken, gebogene Naſe, prächtige Stirne. Die Frauen ſind, ſchon in Dolo und Meſtre, nicht Engel, aber Göttinnen im antiken Style und ihre Stellungen und Bewegungen imponirend und doch zugleich lieblich. Ich ſah die Tochter eines Paßbeamten aus ihrer Thür wie aus dem Rahmen eines Titian'ſchen Bildes heraustreten.

Als wir uns Venedig näherten, lagen die Lagunen wie ein weites Meer vor uns; gegen die Sonne, wie glänzendes flüſſiges Zinn; gegenüber ſich trübend, in den Duft des Himmels ſich verlierend: in der Mitte duftig verhüllt, die zahlloſen Thürme von Venedig, der Marcusthurm alle überragend. Doch iſt der erſte Anblick nicht ſo imponirend als man wohl glaubt. Deſto überraſchender war es, als wir in den Canal Reggio einbogen. Es war eben

Kirchweih, über die Straße waren Seile gespannt, von diesen flatterten Fahnen und Flaggen von allen Farben mit Wappen und Kreuzen geschmückt. Die Gondeln der Musikchöre waren mit Kränzen behangen und mit den verschiedenartigsten Trophäen geziert. Auf den gangbaren Trotteirs das bunteste, laute Gewühl des Volkes. Gondel an Gondel vorüberschwebend, während Männer und Weiber an den Stufen, die in das Wasser führen, ganz ungenirt ihre Füße waschen. Bald bog es links in den Canal grande, wo eine unübersehbare Reihe von Palästen unmittelbar aus den Fluthen aufsteigt. Aber Alles verlassen, verödet, verwahrlost, dem gänzlichen Verfalle nahe. Ich gestehe, daß der Eindruck mir mehr widerlich war, als tragisch. Denn, wenn auf jenen Palästen die Hand der Nemesis schwer zu ruhen scheint, so tragen die übrigen, zum größten Theile sehr häßlichen Gebäude nur die Spuren italienischer Indolenz und Faulheit an sich. In Italien baut man herrlich. Aber was dann weiter wird, darum kümmert sich keine Seele mehr. Dies erstreckt sich auf Alles, was zum Cultus des Lebens gehört.

Nach einer flüchtigen Orientirung besuchte ich das Collegio Armenice. Ich wurde zum ersten Professor (Rafaelo) geführt, einem Armenier. Einen schöneren Manneskopf habe ich nie gesehen. Hohes, griechisches Profil, schwärmerische, dunkle Augen, bis auf die Schultern langes, schwarzes Haar, ein prächtiger Bart auf die Brust sinkend und dazu das schwarze Klostergewand. Das Italienische klang in seinem Munde wie Harmonicaglocken, und doch hörte ich kaum, was er sprach. Ich fühlte mich entsetzlich matt, die Kniee wollten wanken, der Kopf schmerzte heftig. Das klärte sich nachher auf; es war starker Scirocco-wind und die blaßgrauen Wolken am Himmel schienen zu glühen.

Der Anblick des Marcusplatzes ließ mich auf eine Weile mein Weh vergessen. Hier ist es wie in einer Feenwelt. Jeder Maßstab des wirklichen Lebens geht verloren. Zunächst gibt es einen Ueberblick! Ein ungeheurer Feensaal; an seinen Stufen das Meer mit einem Mastenwalde — Gondeln, Lastschiffe und Fregatten! Dann die Marcuskirche, von innen und außen gleich bewunderns-

würdig, gleich fantastisch. Wenn man hineintritt, auf dem Fußboden von Mosaik die kostbarsten Marmorarten wellenartig auf- und niedersinkend (der Grund hat sich durch eine Reihe von Jahrhunderten gesenkt). Ueber unserem Haupte fünf Kuppeln; und nun die ganze Kirche von Mosaikgemälden auf Goldgrund überdeckt. Wir bestiegen den Marcusthurm. Der Marcusplatz, die Kuppeln der Kirche zunächst unter uns; die Lagunen grün, wo sie tief, violet, wo sie seicht sind. Unzählige Inseln, jede mit einer Kirche gekrönt. Links sah ich hoch am Horizonte neben dunkelgrünen glänzend weiße Streifen. Es war das offene adriatische Meer. Der Führer forderte mich auf, nach dem Marcusplatze zu sehen. Da läuteten über unseren Häuptern plötzlich drei Glocken des Marcusthurmes. Dies ist das Signal für die Tauben Venedigs. Wir sahen sie tief unter uns, von allen Dächern wie Wölkchen niedersteigen und die eine Seite des Marcusplatzes bedecken, um ihr Futter zu empfangen. Es muß wohl die Wirkung des Scirocco gewesen sein; ich mußte mich wegwenden und weinen.

Gegen Abend ein anderes Schauspiel! — Aus dem Lido (einer großen Landzunge, welche die Lagunen gegen die offene See schützt) allmählich näherend, doch noch eine starke Viertelstunde entfernt, hörten wir schon das Brausen des Meeres, oder richtiger, das Brüllen. So lernt man erst die Wahrheit älterer poetischer Ausdrücke kennen, die dem Unerfahrenen so leicht als Uebertreibung erscheinen. Es ging zu Fuße noch eine Viertelstunde über lauter Sandhügel, und um 5 Uhr plötzlich vor uns das offene Meer! Ich verstand anfangs den Anblick nicht. Ich sah in der Nähe weißen Schaum — ein Wälzen und Wogen; im fernsten Hintergrunde zog es wie Silberströme. „Wir sind noch nicht am offenen Meere," sagte ich zu einem meiner Begleiter, „in der Mitte ist ja eine hohe grüne Landzunge!" Das eben war die hohe See! Ich suchte das Phänomen zu fassen, und nun erst erschien mir das furchtbar erhabenste Schauspiel in seiner ganzen Größe. Denke Dir: wo wir stehen, flacher, wüster Meeressand, links und rechts sich in den Duft des Himmels verlierend; und vor uns Himmel und Wasser im

eigentlichſten Sinne des Wortes. In der Mitte iſt es aufgethürmt, wie ein dunkelgrüner Berg; darüber am Horizonte noch ſchneeweißer Schaum. Uns näher, die ungeheuren Wogen wie Waſſerfälle, vor und zurück, links und rechts ſich wälzend. Es erhebt ſich immer ein langer Waſſerberg, der ſich plötzlich ſchäumend überſchlägt, zuſammenſtürzt, und dadurch zu einem zweiten ſich zu erheben zwingt; ſo fort und fort. Die nächſten Wogen ſcheinen, ſich immer überſchlagend, fortzurollen wie eine Walze. — Unglaublich raſch haben ſie das Ufer überſchwemmt (ich ſtand einmal plötzlich im Waſſer), eben ſo ſchnell iſt das Waſſer vom Meere wieder eingeſchluckt. Dies iſt der einzig richtige Ausdruck. Das Brüllen war ſo laut, daß wir, drei Schritte von einander entfernt, uns nicht mehr verſtehen konnten.

Den 18. September.

Ich habe die letzten Tage angewandt, um die Kunſtſchätze Venedigs, ſo viel es die kurze Zeit erlaubte, nach allen Richtungen zu verfolgen. Kopf und Herz und Tagebücher ſind davon zum Ueberfließen angefüllt. Was werde ich nicht Alles zu erzählen haben! Schreiben läßt ſich nichts. Es iſt Alles zu viel und ich wüßte nicht, wo anfangen und wo aufhören. Wahrhaft anbetungswürdig iſt mir die Reinheit, Erhabenheit, Liebenswürdigkeit und Naivität des Genies in den älteren italieniſchen Meiſtern erſchienen. Wie traurig dagegen unſere moderne Kunſt, die, aus dem Paradieſe vertrieben, im Schweiße ihres Angeſichts ſich abquält, durch eitle Frivolität oder kränkliche Aſcetik auch noch den letzten Reſt der Heimath, ich meine die Sehnſucht darnach, zu verlieren!

Ferrara, den 22. September.

Ich ſchreibe in der Stella d'oro. Mir gegenüber liegen die grandioſen Maſſen des Caſtel vecchio im vollen Mondenſchein. Gigantiſch ſteigen die alterthümlichen Mauern mit ihren kleinen Fenſtern, die Thürme mit ihren hohen Altanen empor. Das Waſſer des Grabens iſt in tiefem Dunkel. Und hinter dieſen Mauern

glänzte einſt der ritterliche Hof des Alfonſo von Eſte; hier ſchwärmte Taſſo für ſeine Leonore; hier dichtete Arioſt. Und heute Morgen begrüßte ich den Berg, an deſſen Fuße Arqua liegt, der Geburtsort des Petrarca. Welche Erinnerungen!

Ferrara bietet dem Fremden ſonſt verhältnißmäßig weniger Intereſſantes dar. Aber eben deswegen werde ich morgen noch hier bleiben, um einen Ruhetag zu halten. Die Anſtrengung in Venedig hat mich krank gemacht. Auch fand ich die Weitläuftigkeiten auf Douane und Paßbureau nirgend läſtiger als dort. Zuletzt bot ſich mir denn auch noch eine komiſche Scene. Im Hofe der Douane kam mir ein Kerl entgegen, eine große Spule voll Bindfaden vor mir entwickelnd und zugleich Geld fordernd. Ich fragte „wofür?“ „Für den Bindfaden, den er zum Plombiren hergegeben.“ Meine Erwiderung, daß ich dies nicht verlangt habe, war fruchtlos; und immer fortwickelnd (ich dachte, es ſollte ein Strick zum Hängen werden), brach er in einen Redeſtrom aus über die großen Opfer, welche ihm ſeine Gefälligkeit wegen des Bindfadens koſtete; und als ich zuletzt fortging und nach einer halben Stunde wiederkam, ſtand er noch auf demſelben Flecke und wickelte emſig.

Bei heftigem Scirocco fuhren wir in einer übermäßig vollgeſtopften Gondel von Venedig ab. Der Rückblick, Venedig in vollem Sonnenſcheine aus den Fluthen aufſteigend, bot einen wahrhaft impoſanten Anblick. — Später konnte ich vor Ermattung kaum einen Blick um mich werfen. Was mir in meiner Träumerei noch einzig auffiel, war der Unterſchied der alten Burgen in Italien mit unſeren deutſchen. Die deutſchen richteten ſich nach der Natur des Berges und beſchränkten ſich auf das Bedürfniß. Daher ihre Verſchiedenheit, ihre Unregelmäßigkeit. Die italieniſchen ſind regelmäßiger, meiſt im Viereck; die Mauern höher, dazu Zinnen und viereckige Thürme. Die deutſchen Burgen ſind mehr maleriſch, die italieniſchen architektoniſch; jene romantiſch, dieſe impoſant.

Als wir über den Po ſetzten, erinnerte mich der Anblick an Speyer. Trübes Waſſer, aber ſtattlich dahinſtrömend. Flache, grüne

Ufer mit Weidenbäumen, weiterhin verſchiedene Baumgruppen, und im Hintergrunde die blauen Apenninen. Drei ſchwarzbraune Landmädchen waren mit auf der Fähre; die Haare geſcheitelt, an den Schläfen Locken; lange Zöpfe um das Hinterhaupt geſchlungen, wie unſere Damen, nur geſchmackvoller. Auf einer Seite über den Locken eine Reihe Feldblumen, oder eine einfache Roſe.

Ferrara, mit Feſtungswerken und ſumpfigem Graben, hat gerade, freundliche Straßen und iſt im Ganzen ſauberer gehalten, als gewöhnlich die italieniſchen Städte. Meine gelehrten Begleiter ſind bereits abgereiſt. Ich ſelbſt bedarf ſo nothwendig der Ruhe, daß ich gern dem mit uns reiſenden närriſchen Neapolitaner folge, der einen Tag mit mir hier bleiben, dann nach Bologna und Florenz reiſen will. Er iſt mir willkommen, da er überall bekannt iſt. Dazu ſpart er wie ein Teufel, was auch mir zu gute kommt.

In Ferrara intereſſirte mich vorzüglich der berühmte Kirchhof (Campo ſante). Schöner Kreuzgang mit alterthümlichen Säulen (ein ehemaliges Karthäuſer-Kloſter). Hier ſind die Denkmale der wohlhabenden Familien. Der viereckige Raum, welchen der Kreuzgang einſchließt, iſt ein Raſenfeld in vier Abtheilungen, mit einer Hecke von italieniſchem Geisblatt umgeben. Man ſieht keine einzelne Graberhöhung, ſondern jedes einzelne Grab iſt mit einem Ziegelſteine und einer Nummer bezeichnet. Damit müſſen ſich die Armen behelfen, doch iſt der Anblick ſchön. Beſonders läßt man das Auge gern auf der Gruppe von herrlichen Cypreſſen ruhen, welche die Mitte des Kirchhofs bezeichnen. Unter den Denkmalen fand ich viel Mittelmäßiges, doch nichts abſolut Abgeſchmacktes.

In der Bibliothek ſah ich herrliche Miniaturen in Pergamentbüchern und Taſſo's und Arioſt's eigenhändige Manuſcripte. Später beſuchte ich noch eine Bildergalerie, jedoch nur mit halbem Auge und angegriffenem Kopfe. Des Abends begegneten mir Mitglieder einer Brüderſchaft. Leinene weiße Kutte, bloße Füße, nur für die Augen eine Oeffnung, aber dieſe mit weißem Flore verdeckt; Armenbüchſe in der Hand — ſieht zum Entſetzen aus!

Bologna, den 25.

In einem alten großen Wagen zu vier Personen, meinem schreienden, singenden Neapolitaner, einer ehrwürdigen Donna, einem graubärtigen Tenente und meiner Wenigkeit, wurde der Weg nach Bologna angetreten, welcher sehr einförmig ist. Es fiel mir unterwegs nichts Besseres ein, als die geistreiche Bemerkung, daß die italienischen Schweine schwarz oder schwarzgrau sind, aber von viel munterem Temperamente als unsere heimathlichen deutschen. Man sieht den Schmutz an ihnen weniger, deshalb haben auch wohl ihre desfallsigen zweibeinigen Genossen einen dunklen Teint von der Mutter Natur erhalten. Einen Pflug sah ich mit sechs prächtigen Ochsen bespannt, alle mit hohen Hörnern und fahl, wie etwa unsere Apfelschimmel. Auf einem Felde wurde Reis gedroschen. In einem Kreise fahren mehrere Wagen; sie sind ganz wie die antiken Streitwagen gebaut, zweirädrig, und das Hintertheil schleift auf der Erde nach und zermalmt die Frucht. Auch die Räder der Lastwagen, namentlich der Weinkarren, sind ganz antik.

Die Gegend hatte mich bei der drückenden Hitze sehr prosaisch gestimmt. Wie war ich überrascht, als nach 2 Uhr Bologna vor uns lag! Im Hintergrunde schön gewölbte, grünbewachsene, mit Kirchen und Villen besetzte Hügel, dann in langer Linie die mächtige Stadt; Thurm an Thurm, darunter, kühn den Himmel durchschneidend, der berühmte Asinelli. Die Reisebeschreiber haben Recht, wenn sie Bologna einen deutschen Charakter zuschreiben. Nur die Bogengänge vor allen Häusern, manchmal mit prächtigen Säulen geschmückt, sind ganz italienisch. Mein erster Gang war diesmal wieder auf den prachtvollen Kirchhof. Um ihn zu beschreiben, brauchte ich mehrere Bogen und einen halben Tag Zeit. Kreuzgänge rings, an die sich andere Gänge schließen, mit herrlicher Aussicht in's Freie, auf die Stadt oder auf einzelne Monumente. Rasen, Cypressen, darüber die Hügel und Kirchen. — Und wenn dann der Vollmond heraufsteigt — da ist es wohl am besten, ganz still zu sein.

Als wir in die Stadt zurückwollten, war es Nacht, das Thor geschlossen, und Mauthsoldaten kamen auf unser Lärmen mit ge-

ſpanntem Gewehre. Sie hielten uns für Schmuggler. Mein Neapolitaner war höchſt liebenswürdig. „Mi godo di trovarla,“ ſchrie er unaufhörlich, „mi godo sempre di vedere doganieri!“ Ein ſeltener Geſchmack!

Andern Tages zog mich mein Herz zuerſt zur Bildergalerie; meiner Pflicht eingedenk, beſuchte ich aber zuerſt die Antiken und das alte Univerſitätsgebäude; notirte zwei Stunden lang, bis ich ganz erſchöpft war. Nachher aber ſah ich nichts mehr als Rafael's Cäcilia. Die herrliche Jungfrau iſt von vier Heiligen umgeben. Zur Erde liegen die gewöhnlichen Inſtrumente, als Geigen, Flöten, Handtrommeln, zerſtreut. In beiden Händen hält ſie die kleine Orgel, welche ſie, der Legende nach, erfunden. Sie hat eben den Ton des Inſtrumentes geprüft, da läßt ſie es mit den Händen langſam niederſinken; ihr Haupt, ihr ſeelenvoller Blick wendet ſich nach oben. Denn hier hat ſich der Himmel geöffnet und ein Chor von höheren Weſen, himmliſche Engelknaben ſtimmen den ewigen Lobgeſang der Sphären an. Und dieſe Vollendung der Kunſt! — Ich ſaß und ſah, und die hellen Thränen liefen mir über die Wangen. Weiter kann ich nichts ſagen!

Im Vorübergehen ſah ich auch noch die beiden ſchiefen Thürme. Ihr Anblick iſt nicht widerwärtig, wie Goethe ſagt, ſondern entſetzlich. Die Höhe des einen, ſeine unbegreifliche Schlankheit, die ſchwarze Farbe des Alters gegen den blauen Himmel, der enge Platz, die nahen angebauten Häuſer, darin Kupferſchmiede, Schuſter u. ſ. w., an der einen Seite eine kleine Kirche, zwiſchen beiden Thürmen im Hintergrunde die achteckige Kuppel einer alten Kirche, alles dieſes giebt das ſeltſamſte und ſchauerlichſte Ganze. Ich glaube übrigens bemerkt zu haben, daß an dem Thurme Aſinelli nur der untere Abſatz ſchief iſt, der obere gerade. Dies iſt noch frappanter.

In der Kirche S. Paolo ſah ich am Hochaltare unter einer Halbkuppel eine koloſſale Marmorgruppe. Der heilige Paulus mit gefeſſelten Armen kniend, und den Todesſtreich erwartend, den neben ihm der Henker führt. Welch ein barbariſcher Gegenſtand für die religiöſe bildende Kunſt an ſolcher Stelle!

Später kam ich von einem Spaziergange, den ich mit dem Neapolitaner machte, wieder an dieſelbe Kirche zurück. Auf den Wink eines freundlichen Geiſtlichen, welcher ſich zu uns geſellt hatte, öffnete der Meſsner die Pforte. Es war ganz dunkel. Mit einer Wachsfackel ſchritt er vor uns her; und als nun röthliches Dämmerlicht in der Kuppel und den Hallen des Domes ſich verlor, und der Neapolitaner am Altare niederkniete, ſein Ave Maria zu beten, wer hätte da ſtehen bleiben können!

Florenz, den 29. September.

Florenz! Was liegt nicht Alles in dieſem ſüßen, herrlichen Namen! Die Quinteſſenz des Schönſten, was Natur, Leben und Kunſt uns armen Sterblichen zu bieten vermag. Doch war der Weg dahin ein ſteiler und ſturmvoller. Ich meine die Apenninen.

Felſen, ausgetrocknete Bergſtröme, Geröll und kahle Abhänge geben dem Gebirge ein ödes Ausſehen. Der Weg zieht ſich fortwährend auf der Höhe hin, ſo daß man die Reihen der Apenninen und die unermeßliche Ebene, welche ſie umgiebt, ſtets unter ſich hat. Das Wetter war ungünſtig. Unter ſtrömendem Regen und heftigen Windſtößen erreichten wir Abends $^3/_4$ auf 7 Uhr Malalbergo. Eine ſtarke halbe Stunde von dieſem Orte befindet ſich jenes große Naturphänomen, das ewig lodernde Feuer, welches Einige für den Reſt, Andere für den Beginn eines Vulcans halten. Der Regen ſtürzte in Strömen. Ein Bauer mit der Laterne ſchritt voraus, dann wir, dicht in unſere Mäntel gewickelt, in der linken Hand, wenn es der Wind erlaubte, den offenen Regenſchirm, in der rechten einen Knotenſtock haltend. So ging's durch Dick und Dünn. Man ſah nichts als den nächſten Schein der Laterne. Dann wieder durch einen Felſenweg — und „halt!“ rief Einer aus unſerer Geſellſchaft, „hinter uns!“ Ich hatte meine Augen immer auf den Boden geheftet; nun aber ſtrahlte aus der noch fernen Tiefe das wunderbare Feuer in geiſterhaftem bleichem Schimmer. Es war in der dunſtigen Nebelluft, wie wenn der Mond aus einem See auftaucht, dabei regelmäßig ſtärker und ſchwächer, wie Wetterleuchten.

Ein unbeſchreiblicher Anblick — und in dieſer ſtürmiſchen Nacht! Wir ſchritten weiter, immer abwärts, über Felſen, einmal an einem Abgrunde vorüber, endlich über Steingeröll und plötzlich ſtanden wir nun an dem Feuerherde. Aus dem ſteinigen, ſchwarzen Boden, an dem keine Ritze zu bemerken iſt, brachen drei luſtige Feuerbüſchel. Ganz hell, die Spitzen gelb und roth, aber ohne allen Dunſt und Rauch. Das reine, heilige Feuer; ich möchte ſagen, der Feuergeiſt ohne allen materiellen Stoff. Dazwiſchen aber tanzten, vom Winde gejagt, in der ſeltſamſten Verwirrung unzählige blaue Flämmchen, bald ſich vereinigend, bald trennend, bald wie über die Ebene laufend und gegen einander kämpfend. Ein wahres Wunder! Der Wahn der perſiſchen Feueranbeter erſcheint an ſolcher Stelle gerechtfertigt. Ein lederndes Feuer, und Du ſiehſt nicht, von was es ſich nährt; es erhellt, es erwärmt, aber verſengt nicht. Der Regen, ſtatt es zu dämpfen, giebt ihm nur neue Kraft und Klarheit, und ſo haben es Ur- und Urgroßväter ungeſchwächt an derſelben Stelle lodern ſehen bei Tag und Nacht. Mit ſcharrenden Füßen gelang es übrigens, die eine Gruppe zu löſchen; nur erhob ſich ein dichter Qualm. Aber es brauchte nur ein Stückchen angebranntes Papier in den Qualm geworfen, und das Feuer loderte wieder empor.

Nach 9 Uhr kamen wir ganz durchnäßt und todtmüde in der Herberge wieder an. Dafür ſchmeckte Pranze und Schlaf vortrefflich. Morgens 5 Uhr ging es weiter. Um unſere Köpfe donkerte und blitzte ein herrliches Gewitter. Aus der Tiefe leuchtete das magiſche Feuer, jetzt wie ſtrahlende Sterne, und aus allen Klüften zu unſeren Füßen zogen die dichten Nebelmaſſen zu uns empor. Der Weg ſenkt ſich, und Villen, Gärten und Weinpflanzungen begrüßten uns wieder. Die Reben verbinden aber nicht mehr die Bäume, ſondern umſtricken einen einzigen und fallen nieder, wie Früchte des Bodens. Auch Oliven kommen zum Vorſchein; bald ganze Hügel mit dieſem Baume der Minerva bedeckt. Gegen 4 Uhr überraſchte mich links auf hohem Hügel Fieſole, eine der älteſten etruriſchen Städte, und bald darauf herrlich auch noch im Regen-

ſchleier Florenz mit ſeinen Kuppeln. Auch dieſer Anblick iſt über alle Beſchreibung reizend. Alles blühend, groß, ernſt und doch lieblich und heiter. Wer uns begegnete, wer in der Vorſtadt, wer an der Thür ſtand, wurde von uns im Reiſeübermuth gegrüßt; und Alles, Herren und Damen, Alt und Jung, dankte mit derſelben ſcherzenden Freundlichkeit. Ein einziges ſaures Geſicht habe ich ſeitdem geſehen, das des Herrn Facchino, welcher meine Sachen auf die Stube getragen und ein größeres Trinkgeld erwartet hatte. Aber auf dieſem Geſchlechte ruht auch der Fluch des Himmels.

Einen Tag ſpäter.

Wo ſoll ich anfangen, Dir zu erzählen, zu beſchreiben — ich weiß es nicht! Meine gelehrten Reiſenotizen füllen, vom Eintritte in Italien an, nun ſchon 36 Bogen. Nimm vorlieb mit dem, was vom Gemüthe unmittelbar auf das Papier überſtrömt.

Denke Dir die Piazza granducale. Ich ſtehe in der Loggia de' Lanzi. Ueber mir das prächtige Gewölbe, vor mir, zwiſchen den Säulen, der Perſeus des Benvenuto Cellini, viel herrlicher, als ich mir dachte. Koloſſal, den Kopf geſenkt, keine Siegestrunkenheit, ein tiefer, faſt ſchwermuthsvoller Ernſt. Links zwiſchen Säulen der Raub der Sabinerinnen, von Johann Bologna. Eine Wundergruppe an Kühnheit, koloſſal aus Marmor; an den Stufen zwei prächtige Löwen. Rechts auf dem Platze erſcheint der Koloß des Hercules, von Bandinelli, nebenan der rieſenhafte David des Michel Angelo, dann der herrliche Brunnen des Ammanate, Neptun auf einem Viergeſpann, rings Nymphen und Satyrn; dann weiter die koloſſale Reiterſtatue Cosmus I., dieſes großen Beſchützers der Kunſt und Wiſſenſchaft, von Johann von Bologna; und nun hinter den Koloſſen des David und Hercules erhebt ſich der alte Palaſt der Mediceer empor, rieſenhaft in ſeiner überwältigenden Einfachheit. Denke dies Alles, und dann die Erinnerung an die Männer, welche hier gelebt, ſich gebildet, gedacht, gekämpft und gedultet haben! Und das iſt ein einziger Platz in Florenz.

Den 1. October.

Die Stunden und Tage vergehen wie Minuten. Ich habe dieſe Zeit Kirchen und Kunſtſammlungen ohne Zahl beſucht. Der Eindruck aller dieſer Meiſterwerke der Architektonik, Sculptur und Malerei iſt eigentlich geradezu, um einem den Verſtand zu nehmen. Und wie will nun gar ein armes, fantaſtiſches Menſchenkind, wie ich es bin, damit zurecht kommen!

Auf's Gerathewohl hebe ich die Kirche St. Lorenzo aus dieſem überſchwänglichen Reichthum hervor. Sie ſtammt aus dem höchſten Alterthume und iſt in ihrer jetzigen Geſtalt von Brunelleschi ausgeführt. Die äußere Façade wurde nie überkleidet; ſie zeigt noch den dunkeln rohen Stein, was in Italien ſehr häufig vorkommt und einen unbeſchreiblich trübſeligen Anblick gewährt. Dieſe Kirche iſt zugleich die Grabſtätte der Mediceer. Am längſten verweilte ich in der ſogenannten neuen Sacriſtei, einem Heiligthume des großen Michel Angelo; nicht im reinſten Style erbaut, doch einfach und würdig. Zur Rechten ſieht man das Grabmal des Julian von Medicis. Er ſelbſt in einer Niſche in römiſcher Tracht. Unten davor zwei berühmte Statuen Michel Angelo's. Dieſen gegenüber iſt das Grab des Lorenzo in ähnlicher Weiſe angeordnet. Die Statuen am Grabmale Julian's ſtellen die Nacht und den Gedanken, eigentlich den Tag vor. Die Stellung der letztern iſt trotzige Kühnheit. Dieſe Statue iſt nicht vollendet, der Kopf noch roh. Es iſt eine Wonne, an dem rechten ausgeſtreckten Fuße noch die Meißelhiebe des großen Meiſters zu erkennen. In der Statue der Nacht iſt die tiefſte Schlaftrunkenheit glücklich ausgedrückt.

Die Himmelfahrt der Maria von Perugino habe ich leider zu ſehen verſäumt, doch vergaß ich die herrlichen Fresken in den durch Fenſter geſchloſſenen Loggien nicht. Es ſind Meiſterwerke des Andrea del Sarte darunter.

Auf der Vermählung der Maria von Franciabigio bemerkte ich wieder jenen Stabbrecher. Hier iſt er ein halbnackter Kerl, der

zur Erde ſieht und ordentlich zornig den Stab zerbricht. Mir fiel plötzlich Kapp's vortreffliche Beſchreibung der Vermählung von Rafael ein, wo dieſe Figur ſo geiſtreich erklärt iſt.

Zur ruhigen Erhebung bin ich in das Haus des Galilei gewallfahrtet. Und ſoll ich nun noch alle die Namen nennen, Titian, Giotto, Tintorette, Salvator Roſa, Lotto und wie ſie Alle heißen, die herrlichen Meiſter einer herrlichen Zeit?

Ein paar Bemerkungen zur Charakteriſirung der Florentiniſchen Schule mögen hier Platz finden, die ſonſt in meinen Notizbüchern ertrinken würden: Frühzeitig herrſchte hier die Zeichnung vor an Richtigkeit und Schönheit. Das plaſtiſche Princip. Als Culminationspunkt gilt Michel Angelo.

Dann: Die ſchmalen Augen der älteſten Bilder bedeuten ſüße, beſcheidene Andacht, und ſollten vielleicht beſonders einen Gegenſatz zu den Augen der Griechen bilden. In den Augen des Fieſole bemerkte einer meiner Freunde etwas Schielendes. Auch iſt eine beſondere Eigenheit im Aufſetzen des Augenlichtes nicht zu verkennen. Die Augen des Fra Bartolomeo ſind faſt immer verſchattet.

Heute ſah ich eine Privatſammlung, die wenig bekannt iſt, und welche mir einige gute Notizen eintrug. Dann lernte ich zu meiner Freude den Landſchaftsmaler Saracin Belmont kennen, welcher zwei Jahre in einer Hütte der Pyrenäen zubrachte, um die Gebirgsnatur zu ſtudiren. Nach Tiſche führte man mich in das Tagestheater Goldoni; diesmal von Seiltänzern beſetzt, welche jedoch die wunderſamſten Dinge mit höchſter Eleganz und ſeltenem Anſtande zu Tage brachten. Mehr indeſſen als die Darſtellung intereſſirte mich das Theater ſelbſt. Es iſt ganz antik gebaut, ohne Dach; und die hohen ſteinernen Stufenſitze erheben ſich im Halbkreiſe. Alle Sitze von ſonntäglich geputzten Leuten beſetzt, und darüber das tiefe, dunkle Himmelblau iſt wirklich ein herrlicher, und wenn ich ſo ſagen darf, ein claſſiſcher Anblick, wiewohl die Dimenſionen eben nicht koloſſal ſind. Man ſieht doch bei jeder Gelegenheit, daß die Alten überall das Beſte, Zweckmäßigſte und

Schönſte zu ſchaffen wußten; aber freilich auch nur in dieſem Lande und unter dieſem Himmel alſo ſchaffen konnten und durften.

Ach, was wäre nicht Alles von Florenz zu ſagen!

Piſa, den 12. October.

Wie wirſt Du Dich wundern, daß ich dieſen Brief von Piſa abſchicke! Ich habe aus vielen vernünftigen Gründen, das heißt, aus Geſundheits- und wiſſenſchaftlichen Rückſichten meinen anfänglichen Reiſeplan geändert, und mich nun entſchloſſen, vorerſt nicht nach Rom, ſondern nach Neapel zu gehen. Dies das ganze Geheimniß!

Die Reiſe von Florenz hierher war reizend, blühend. Und wenn ich die Mädchen mit ihren Krügen in altetruskiſcher Urnenform an den Brunnen gehen ſah, ſo träumte ich mich in die alte Zeit zurück.

Von Piſa hebe ich wieder einen einzigen Platz heraus und führe ihn Dir vor Augen. Hier am äußerſten Ende der Stadt ſind die größten Werke Piſa's zuſammengedrängt. Der Platz ſtößt an die niedrige, mit Zinnen verſehene Stadtmauer. Dichter Raſen bedeckt ihn, und nur von den Marmorſtufen, welche zu den Prachtgebäuden führen, ziehen ſich ſchmale Wege aus Marmorplatten durch das Grün. Tiefe Stille, öde Einſamkeit! — Und da ſteht nun rechts der herrlich conſtruirte hängende Marmorthurm, daneben der Marmordom, dann das ſchöne Baptiſterium, ein zweiter Dom im Kleinen. Alles matt von gelblichem und ſchwarzem Marmor ſchimmernd. Hinter dieſen Gebäuden die traurig öde Außenwand des Campo Santo, eine Kunſtwüſte. Wie ſtill wandelt man in dieſen Hallen! Der lange, viereckige Gang iſt gegen die Außenwelt ganz geſchloſſen, nach innen geöffnet durch herrliche gothiſche Rieſenfenſter. Der Fußboden beſteht aus lauter gleichgroßen Marmorplatten, nur durch eine Einfaſſung aus ſchwarzem Marmor von einander getrennt. Dies ſind die Gräber der alten vornehmen Piſaner. Die Wände ſind mit Gemälden der größten Meiſter bedeckt. Der Hof zwiſchen dieſen Gängen bloßes, üppig wucherndes

Gras. Kein Grab, kein Zeichen zu erkennen; eine vollkommene, aber herrliche Oede! Nur Cypreſſen in den Ecken und in der Mitte eine alterthümliche Säule, ganz von wilden Roſen umwunden. Des Abends ſaß ich an der hinterſten Wand. Ich fühlte mich krank und unbeſchreiblich trübe. Die Zierrathen des nächſten gothiſchen Fenſters waren hell erleuchtet; der Raſen, der Ganz gegenüber dunkel; darüber die helleuchtende Kuppel des Domes, die blitzenden Marmorſtatuen ſeines Giebels; das Baptiſterium im Schatten, Alles ſcharf in den tiefblauen Himmel eingezeichnet — und nichts — nichts zu ſehen und zu hören! Ich blieb, bis der Mond aufging. Die Grillen zirpten im Graſe, am Dome flimmerte mattes Gold.

Neapel.

Ich wohne in St. Lucia. Mein Fenſter reicht auf den Boden; davor ein kleiner Balcon. Unter mir das blaue Meer, gegenüber der dampfende Veſuv, darunter das glänzende Städtchen Portici und die letzten Spitzen des Landes. Links das Stadtufer, von Lazaroni wimmelnd, Abends von Hunderten von Laternen glänzend; dann der Leuchtthurm und die Häuſerreihen, die ſich nach dem Veſuv hinziehen. Ein betäubender Lärm von Schreienden, Singenden, Tanzenden, Dudelſackpfeifern tönt zu mir herauf. Man weiß gar nicht, wie Einem geſchieht. — Heute gegen Abend hatte ſich der Dampf des Veſuvs wie eine Fichte geſtaltet. Er war ganz ſchwarz geworden und ruhte unbeweglich über dem Kegel. — Doch zur Reiſe!

Unter ſtrömendem Regen fuhr ich von Livorne aus, durch einen Wald von Maſten dem Dampfſchiffe zu, welches mich nach Neapel führen ſollte. Ein ſtattlicher Bau; nur nicht ſo elegant, als unſere rheiniſchen Dampfſchiffe. Es war Abends 5 Uhr, als man die Anker lichtete und in die offene See ſtach. Ich war ganz Auge, trotz des bewölkten Himmels, und wünſchte nur ſo lange von der Seekrankheit verſchont zu bleiben, bis ich ein klares Bild dieſes mir neuen Phänomens gewonnen. Ich blieb die ganze Nacht auf dem Verdeck, meiſt vorn am Bugſpriet, unter drei neapolitani-

ſchen Matroſen. Die offene See ſtellt ſich ungeheuerlich dar. Tiefblaugrau und Millionen Glieder rührend. Am Horizont ſchließt ſie ſich in ſcharfer Rundung ab. Als die Sonne unten war, in der matten Beleuchtung des umſlorten Mondes, wurde ſie ganz ſchwarz; als ſpäter der Mond die Wolken durchbrochen und herrlich unterging, ſilberglänzend. Mit unendlichem Genuß beobachtete ich das vielbeſprochene Leuchten des Meeres. Es war am ſtärkſten, als noch nicht die volle Nacht eingebrochen war. Es erſcheint im Schaume der Wogen, welche das Schiff durchbricht, in unbeſchreiblicher, zauberhafter Pracht. Der Wogenſchaum ſieht aus etwa wie glänzender Atlas, während er mich zugleich an die aufgeſetzten Goldlichter der früheren Maler erinnerte. Das Licht iſt das reinſte Phosphorfeuer; Flämmchen an Flämmchen, in einander verſchwinkend, manchmal ins Bläuliche überſpiegelnd. Herrlich tauchte aus den Fluthen die Felſeninſel Gavraja auf. Weiterhin zeigte man mir zwei Streifen als die Küſten von Corſica und Sardinien, endlich die Inſel Elba.

Ich war gar ruhig, und wie faſt nie in meinem Leben ſtillzufrieden; und meiſt bewegte ſich meine Fantaſie in kindlich-kindiſchen Vorſtellungen. Mir fiel meine Kindheit ein, wo ich ſo oft von Meerfahrten geträumt. Als ich gerade über dem Bugſpriet den Orion erkannte, kam mir die Odyſſee in den Sinn, wo daſſelbe Geſtirn dem Vielduldet Odyſſeus als Leitſtern erſcheint. So verging die Nacht. Unwohlſein ſpürte ich erſt gegen Morgen; aber es kam doch nicht zum Aeußerſten, und ich konnte in aller Freudigkeit des Herzens die etruriſche Küſte begrüßen. Erſt Montalto, hinter welchem Volci liegt, dann einen ſchönen Hügel hingelagert, Cornete, das altetruskiſche Tarquinii, im künftigen Frühjahre, ſo Gott will, der Ausgangspunkt meiner etruriſchen Wanderungen, und dann Civita Vecchia.

Um 1 Uhr Mittags wurden die Anker unter fürchterlichem tactmäßigem Geheule wieder gelichtet. Das Meer war dunkelblau und rundete ſich am Horizonte zu einer Kugel ab. Ueberhaupt iſt die Vorſtellung eines in unendlicher Ferne verſchwimmenden Meeres ganz falſch. Dies nur bei Nebel und bedecktem Himmel. Sonſt

ſchließt ſich das Element feſt in ſich ab. Gerade die äußerſten Contouren ſind die ſchärfſten und dunkelſten. Die Uferſtrecke zur Linken iſt öde, von Zeit zu Zeit durch Wachtthürme, Dörfchen, halbverfallene Kirchen unterbrochen. Zahlreiche Schiffe mit ſpitzen Segeln, ſchiefgelegt, denn es ging Wind, kreuzten um uns in allen Richtungen. Große Seeenten ruderten durch die Wellen, und die Fiſchreiher zogen weite Kreiſe in der reinen wolkenloſen Luft. Gegen Abend ſah ich die Albaner-Gebirge mit ihren glänzendweißen Gebäuden über der Mündung der Tiber auftauchen. Das Meer zeigte nun das reinſte Veilchenblau. Das hatte wohl Homer geſehen, wenn er das Meer das „dunkelſchillernde, purpurne" nennt. Wunderbar contraſtirte mit dem Sonnenlichte das des nun aufgegangenen Mondes. Sein Glanz auf den Wogen war goldgelb, diesmal frappant das aufgeſetzte Gold der alten Maler; nicht ſchimmernd und flimmernd, ſondern gedämpft und matt.

Nach einigen Stunden unerquicklichen Schlafes in dem Cajütenſarge kam ich um Mitternacht wieder auf das Verdeck. Niemand wach als die Matroſen. Das Meer war in mächtiger, rauſchender Bewegung, und vor mir plötzlich im Mondglanz aus den Tiefen ſteigend in kühner Kegelform ein gewaltiger Fels. — „Was iſt das?" — „Circeo," heißt es zur Antwort. Was dieſe alten, längſtbekannten Namen ſo wunderbar klingen, wenn man unerwartet den Gegenſtand ſelbſt vor Augen hat. Ich fuhr nun alſo dicht an dem Felſenneſte hin, wo einſt die ſchönlockige Circe hauſte, und die Gefährten des Odyſſeus berückte. Es war dies vielleicht der ſchönſte Moment meiner ganzen Reiſe. Denn in den Geſängen der Odyſſee habe ich meine ſchönſten Knabenjahre verträumt, und ſelig verträumt. Zwei Klippen rechts, wie ſpitze Segel. — Wahrſcheinlich die Klippen der Sirenen. Todtmüdigkeit zwang mich, das Lager zu ſuchen, aber um 5 Uhr war ich ſchon wieder auf dem Verdecke. Gerade vor mir glaubte ich das Feuer eines Leuchtthurmes zu entdecken; aber es war, wie der nächſte Matroſe mich belehrte, die „bellissima stella dell' Ariane," die eben aus den Fluthen auftauchte, die Sonne verkündend. Rechts erſchien eine

ſpitz aufgekurvte, dann lang in's Meer geſtreckte Inſel; es war Iſchia; gleich darauf zeigte ſich Procida, im Hintergrunde, ſcharf ausgezackt, Capri. Wir näherten uns dem Golf von Neapel. Bald zeigten ſich deutlicher auch links felſige Ufer, und mit einem Male trat gigantiſch der tiefdunkelblaue Berg mit doppeltem Gipfel hervor. Aus dem rechten Gipfel wirbelten ſchwarze Rauchwolken in den ſeltſamſten Formen empor, wurden dann zu lichten Wolken und zogen ſich in langen Streifen nach der aufgehenden Sonne. Es war ja der Veſuv in wunderbarer Größe und Herrlichkeit. Was ſich in dieſen Augenblicken in und um uns begab, wird ſich nie in Worte faſſen laſſen, kann nie geahnt werden. Das Meer unter uns, das tiefſte Dunkelblau, das ich je geſehen; die Stadt Iſchia in vollem Sonnenſcheine; nun rechts auch die Feſtung Procida. Capri erſchien himmelblau, links die Felſen von Puteoli — dann amphitheatraliſch die Stadt, mit Pompeji, Herculanum, Portici bald in Eins verwachſend; eben drehend das Caſtell St. Elme. Dann der Maſtenwald vor uns, ein Gewühl von Schifferkähnen um uns — eine Fülle des Lebens bis zum Verſinken! Hier ſchon bewährt ſich das Sprüchwort: „Vedi Napoli e poi mori!“ Aber ich will ja nicht ſterben — ich will leben! — Wenn Gott mir die Kraft giebt!

Nun noch einen Blick aus dem Fenſter! Himmel und Meer im Scheine des Vollmondes ein und dieſelbe Farbe. Schifferkähne mit rothglühenden Fackeln ziehen vorüber. Ueber dem Veſuv ruht eine ſchwer aufgethürmte ſchwarze Wolke mit milchweißem Saume. Die Wogen flüſtern zu mir herauf, und wie ein Kahn vorüberſchwebt, läßt er einen glänzenden Feuerſtreifen hinter ſich. Ich kann nicht vom Fenſter weg, das Meer und der Veſuv thun mir's an!

Den 20. October.

Neapel iſt einzig! Iſt das ein Gewühl! Staatscarroſſen nach Staatscarroſſen; hinten auf zwei bis drei galonnirte Bediente in weißſeidenen Strümpfen. Dann zahlreiche Fiakers mit kleinen Lazzaroni, die in flatternde Lumpen gehüllt ſind. Zwiſchendurch ganze

Karavanen von körbebeladenen Eſeln. Mönche, die auf Eſeln reiten u. ſ. w. Unter den Fußgängern die meiſten lumpig. Dann Soldaten in allen Uniformen, und Mönche ebenſo mannigfach uniformirt. Höchlich amüſirten mich die geiſtlichen Herren, als es regnete. Die nicht Mönche ſind, tragen alle über ſchwarzen Strümpfen lange ſchwarze Röcke, wie unſere Freiburger Seminariſten. Nun heben ſie die Röcke auf und es zeigten ſich bei Allen kurze Beinkleider von gelbem Nankin, welche dann einen herrlichen Contraſt zu den ſchwarzen Strümpfen bilden. Ueberhaupt lieben die Neapolitaner grelle Farben. Ich ſah eine Sänfte, grün und roth angeſtrichen, mit einem Büſchel künſtlicher Blumen oben auf, und drinnen ſaß in aller Breite, roſenroth gekleidet und ziegelroth geſchminkt, eine Donna von 60 Jahren. Die Schenken und Schenkwirthinnen von Limonade und kaltem Waſſer haben alle bunte, wunderliche Buden, kleine Capellen oder Tempelchen von Holz. Vorn Säulen; unter dem Tempeldache ſitzt die Holde; über ihr erhebt ſich ein Giebelfeld mit einem gräulich gefleckſten Madonnenbilde. Unter dieſem meiſt ein halbes Dutzend arme Seelen im Fegefeuer. Dann darunter wieder ein Poſtament für die aufgeſchichteten Citronen. Die Säulen ſind mit dicken Lorbeerbüſchen umwunden und des Abends von fünf bis ſechs bunten Lampen erleuchtet.

Ein Dudelſackpfeifer machte mich laut lachen, ſo daß Alles verwundert auf mich blickte. Er hatte vor ſich auf der Erde ein Brett. An einer Schnur hingen eine weiße Policinellpuppe und ein neapolitaniſches hübſches Mädchen. Nun drückte er mit dem Ellbogen den Schlauch des Dudelſackes und mit dem rechten Fuße im Tacte das Brett. Da machten die Dinger unten die wunderlichſten Complimente und Capriolen gegen einander. Aber ſein Blick war feſt und finſter auf die kleine Welt hinab gerichtet, und ringsum ſtanden Alt und Jung in andächtiges Schauen verſunken.

An meiner Straße iſt Fiſch- und Muſchelmarkt. Da ſitzen zwölf alte, fürchterliche Weiber auf der Erde, ihre Spindeln drehend. Weiterhin jüngere, die ihre Kinder ſäugen. Die Kinder ſind wahre

Negerphyſiognomieen, aber Knaben und Männer ſtattlich, herrlich gewachſen. Die Farbe iſt nicht das ſonnenverbrannte, braune Colorit der Italiener überhaupt, ſondern gelbroth-braun; offenbar eine ganz beſondere Menſchenracc. Eigenthümlich iſt, daß alle Stimmen ſich einander gleichen. Ich glaube überall meinen neapolitaniſchen Reiſegefährten ſprechen zu hören. Die Frauen reden, wie allenthalben in Italien, in tiefem Alt, der faſt zuweilen in Baryton übergeht.

Gelangt man denn endlich aus der Stadt, welch unſägliches Gewühl kommt Einem vom Lande entgegen! Eſel-, Ziegen- und Büffelheerden, Wagen an Wagen mit Landleuten und Geiſtlichen beladen, und wie beladen! Alle Pferde und Maulthiere mit gellenden Glöckchen und mit Federbüſchen behangen. Und nun kommen die Bettler angeſtürmt, zwei, drei, an jeder Seite des Wagens. Nackte Buben, im dichten Rothe Purzelbäume ſchlagend; gräßliche Weiber ohne Naſen, Männer, die Armſtumpen nackt aus den Lumpen ſtreckend, Blinde, den Kopf in die Sonne gehoben. Alles heulend, winſelnd, brüllend. Und die Prachtvillen ſehen ſtattlich drein, mit ihren lieblichen Gärten auf den flachen Dächern.

Eine furchtbare Schattenſeite iſt die Sittenverderbtheit in Neapel, ich ſchweige darüber lieber ganz, um mir ſelbſt das ſonnige Gemälde nicht zu trüben.

Pompeji.

Welches Gefühl, als die Straße, von ſchwarzer Aſche bedeckt, links einbog über ödes Feld, um uns nach Pompeji zu bringen! Der Himmel war grau überzogen. Bald erhob ſich der Aſchenhügel, welcher einſt die Stadt begrub; ein hoher Wall. Die Straße hob ſich; es zeigten ſich hie und da einzelne Trauerweiden, endlich eine ganze Allee dieſes ſchönen melancholiſchen Baumes. Wir ſtiegen aus und ſtanden an dem Landhauſe des Diomedes. In den Souterrains wurden bei der Ausgrabung 18 Gerippe gefunden. Einen weiblichen Körper ſieht man noch in der Wand abgedrückt. Oben iſt dann das eigentliche Wohngebäude. Der Hof, das Speiſezimmer,

die Schlafgemächer. Zierliche Säulen, Moſaikfußböden, heitere Farben! Nun erhebt ſich die Gräberſtraße, mit Lava gepflaſtert; die alten Fahrgeleiſe ſind noch zu erkennen. Links und rechts ſieht man die Gräber in den ſchönſten Formen; mehrere aus Marmor, ſchön verziert, und weiterhin Ruheplätze für Die, welche einſt ihre lieben Verſtorbenen hier beſuchten. Bald dann, durch die Gräber immer höher ſteigend, das Stadtthor und die erſte eigentliche Straße von Pompeji. Der Rückblick iſt wunderbar ergreifend. Ebenſo der Blick hinab, wo die Straße ſich wieder ſenkt. Und doch verſchwindet jedes Gefühl des Tragiſchen; man fühlt nur eine ſtille, feierliche Heiterkeit. Die Häuſer ſind ſo niedlich, die Gemächer ſo traulich, die Farben der Gemälde friſch, die Darſtellungen bald mythiſch, bald fantaſtiſch, bald häuslich, ſo daß man noch mit einem lebensfrohen, feinſinnigen Volke zu verkehren meint. Dort ſchweben tanzende Muſen über die rothe Zimmerwand, dort Amoretten. Ariadne blickt nach dem ſcheidenden Theſeus, und Iphigenia findet ihren Bruder wieder.

In den Gärten buntes Grottenwerk, und die Gartenmauer ſelbſt iſt mit Bäumen, Blumen und Nymphen bemalt. Am Eingange wachen Katzen und Hunde, und auf der Marmorſchwelle heißt ein „Salve“ den Wanderer willkommen. Man erkennt die Wohnung des Armen und Reichen, des Handwerksmannes und des Künſtlers. Da iſt die Küche, der Keller, da noch Tiſch und Brod für das Mahl. Die Bäder, die Speiſekammern, die Handmühlen — der Hausaltar und die Niſche für die Laren.

Zwiſchendurch dann die großen Gebäude des öffentlichen Lebens. Der Tempel der Fortuna, der Iſis, des Jupiter, der Venus, das Pantheon, das Forum! Vom Forum konnte ich mich nicht trennen. Wie iſt es herrlich unter den Reſten der Säulenhallen, die es umgeben! Ueber die Piedeſtale der Reiterſtatuen, die es ſchmückten, hinaus ſieht man die hochgewölbten Berge von Caſtellamare mit ihren grünenden Ufern und dem ſilberglänzenden Meere. Rückwärts Trümmer über Trümmer; dann das Pappelwäldchen, das Pompeji von dieſer Seite umringt; und darüber, Alles beherr-

ſchend, den Veſuv. In der Baſilika erwachten alle meine alten Jugendträume. Ich ſah den Prätor die Tribüne beſteigen, die Lictoren neben ihm! — — Und das Amphitheater, dieſer Wunderbau von Menſchenhänden, mitten in dem Amphitheater der Natur, dem Kranze von Bergen vom Veſuv bis Caſtellamare!

Es iſt eine ſtille Seligkeit, in dieſer fremden und doch ſo längſt bekannten, vertrauten Welt umherzuwandeln. Meine Mittagstafel, aus Brod und Lacrimae Christi-Weine beſtehend, hielt ich auf einem Säulencapital, in wunderſeltſame Träumereien vertieft, und ging in der heiligen Abendſtille der ſonntäglichen Natur dann auch ſtill und einſam durch die Gräberſtraße zurück.

Päſtum.

Eine öde, wüſte Ebene; zerſtreute Büffelheerden; hier und dort ein Hirt ganz antik, wie ein alter Satyr in langzottiges Ziegenfell gekleidet; dazu regnete es heftig. Die wenigen Menſchen, die uns begegneten, ſahen fieberbleich und abgemagert aus, ein Zeichen, daß wir uns der Sumpfwüſte von Päſtum näherten. Daſſelbe deutete ein zweites, aber erfreulicheres Zeichen an: friſchblühende Roſen an den Hecken. Wer denkt da nicht an die berühmten, von den römiſchen Dichtern ſo viel beſungenen Roſen von Päſtum? Vor uns wurde es etwas heller und aus dem Hintergrunde leuchtete der Tempel der Ceres uns entgegen. Es war etwa ½ 10 Uhr, als wir durch die Trümmer der Mauern fuhren, welche noch im Viereck die Stätte der einſt ſo blühenden Stadt umringen. Wenige armſelige Hütten fanden wir, und eine gleich ärmliche Locanda. Daneben der ſtattliche Bau des Biſchofs. Sonſt nur Trümmer in der weiten ſumpfigen Fläche. Der Himmel hatte ſich aufgehellt, und als wir an den Tempel der Ceres traten, lag er vor uns, glänzend im hellſten Sonnenſcheine, wunderbar ſich hervorhebend aus dem dunkelblauen Himmel, der klar und ungetrübt blieb, bis nach 4 Uhr, wo wir Päſtum ſchon wieder im Rücken hatten. Wenn ich die Tempelſtufen anbetend und Gott faſt laut dankend betrat, wer will das nicht begreifen?

Alle äußeren Säulen und zur Hälfte die Giebelfelder ſind erhalten. Alles von der großartigſten Conſtruction, und doch noch nichts gegen den zweiten Tempel, den wir ſpäter ſahen. Abbildungen geben keine Idee; man muß dieſe Räume durchwandeln, um ihre Größe und Einfachheit zu verſtehen und zu empfinden. Und dann der gelbgraue Ton des alten Geſteins, die wüſte grüne Ebene, die man durch die Säulen erblickt; über ihr das blaue Meer! Alles das läßt ſich nur in der Wirklichkeit erfaſſen, beſchreiben hilft nichts. Vom Cerestempel gingen wir in die ehemalige Stadt; beſuchten flüchtig die Reſte eines Amphitheaters, dann eines Theaters und eines römiſchen, ganz umgeſtürzten Tempels, wo ich ſchnell ein neuentdecktes Capital und einige wild zerſtreute Reliefs zu zeichnen verſuchte, um dann den größten Tempel, den des Neptun, zu beſuchen, welcher in bedeutender Entfernung dem Venustempel parallel liegt, wie auch die prächtige Baſilika. Der Neptuntempel ſteht auf drei hohen Stufen; an der ſchmalen Seite ſind ſechs, an der langen Seite vierzehn Säulen. Eine wunderbare Täuſchung iſt es, daß man ihn faſt vollkommen erhalten ſieht. Im Innern auf einer Erhöhung ſind die Säulenreihen des eigentlichen Heiligthums. Alles im älteſten, großen doriſchen Style. Die ungeheuren Blöcke, aus denen die Säulen und die übrigen Theile des Tempels zuſammengeſetzt ſind, waren nie durch Mörtel verbunden, und Alles hielt ſich nur ſo unzerſtörbar feſt durch die Schwere der Steine und die treffliche Conſtruction. Von unbeſchreiblicher Wirkung ſind die verſchiedenen Durchſichten und Verſchiebungen der Säulen, mit dem Blicke auf das Meer und die übrigen Tempel; die Schlagſchatten und Streiflichter, je nachdem man die Stelle wechſelt. Die Farbe iſt gelbröthlichbraun. Jenes vorherrſchend; im Sonnenſcheine wie reiner Goldglanz und transparent. Dabei das üppige Grün, das aus jeder Ritze quillt, die ſchwarzgrauen, oft vier Fuß langen Schlangen, die der Tritt des Wanderers aufſcheucht, und die Unzahl goldgrüner Eidechſen, welche in unbegreiflicher Schnelle die Säulen hinauf, bis zum letzten ſteinernen Balken klettern. Die Baſilika iſt aus einer Zeit, in welcher der Sinn für einfache Größe ſchon

verloren war. — Noch ein Blick auf den Cerestempel und nun Lebewohl dieſer ſtillen Herrlichkeit! Wer Päſtum geſehen, kann es nie vergeſſen.

Wir kehrten nach dem ſchönen Salern zurück, welches in Terraſſen aus dem halbmondförmigen Meerbuſen aufſteigt, von ſchroffen Felſen gekrönt.

Neapel, den 20. November.

Es iſt eine Reihe von Tagen vergangen, ſeit ich nicht geſchrieben. Ich war unwohl; wie gewöhnlich an Nervenbeängſtigungen und heftigem Kopfſchmerze, ſo daß ich einen Arzt zu Hülfe nehmen mußte. Es geht jetzt wohl wieder beſſer, doch ſehne ich mich unbeſchreiblich nach dem ſtillern Rom, um nach all' den gewaltigen Eindrücken wieder zu mir ſelbſt zu kommen.

Neulich wollte ich die Scuola di Virgilio beſuchen. Es ging ſchon auf 10 Uhr. Der Tag war göttlich, obſchon das Meer bewegt. Die Schiffer verſicherten indeß, daß keine Gefahr ſei. So beſtieg ich mit Dr. G. einen auf's Land gezogenen Kahn bei Villa reale. Ein paar Burſche ſchoben, und wir ſchoſſen wie vom Stapel in die Brandung des Meeres. Auf bewegter See, unter dieſem Himmel, an dieſen Ufern hinzugaukeln, iſt eine Wonne über alle Beſchreibung! Die Wogen ſinken und ſteigen mit dem Kahne; herrliches Dunkelblau am Saume; Silberglanz und Dunkelgrün in dem bewegten Wogengewimmel am felſigen Ufer, über den Klippen, an den uralten Gebäuden des Pauſilipp, deren Fuß im Meere ſteht, wo ſich an den uralten unzerſtörbaren Bogen in weißaufwirbelndem Schaume die Wogen brechen. Ueber den Bauwerken erſcheinen bald Felſen, bald Pomeranzenpflanzungen; auch eine herrliche Palme ſahen wir. Dazwiſchen ſprachen wir immer von Homer, in dem mein Reiſegefährte gut bewandert war. Der Wind aber wurde ſtärker und wir kamen gegen die Punta del Poſilippo. Dicht neben uns Klippen; die Brandung wurde fürchterlich. Jetzt ſtieg das Schiff ſchiefliegend in die Höhe, nun ſchoß es pfeilſchnell in die

Tiefe. Um uns ein Gewühl von Wogen und milchweißem Schaume. Das habe ich alſo auch erlebt! Schiffer am Lande winkten uns zurück. Als wir um die Ecke bogen, erſchienen die Klippen von der ſogenannten Schule des Virgil. Hier aber war die Brandung ſo fürchterlich, daß die Schiffer erklärten, ohne die größte Gefahr könne man in dieſem Sturme nicht weiter, ja ſie hielten es für abſolut nothwendig, umzukehren und das Ufer zu gewinnen. Wir wendeten um. Auf einer Klippe, mitten im Meere, heulte uns ein zerlumpter Fiſcher die Bitte zu, ihn mitzunehmen. Es geſchah. Vor der Punta del Poſilippo ſtiegen wir an's Land und ſetzten unſere kleine Wanderung fort. Welche Stille hier, als wir zwiſchen Gartenmauern den Berg hinanſtiegen! Wir kamen auf die Straße nach Puteoli. Oben auf ſchroffem Felsvorſprunge iſt die Ausſicht auf das Meer mitten unter den brandenden Wogen. Vor uns ein natürliches Felſenthor, durch welches die Brandung ſchäumt; altes Mauerwerk darauf und ein kleines Caſtell. Dann rechts daneben Felſen des Vorgebirges mit der Schule des Virgil. Dazwiſchen die wildtobende Brandung; im Hintergrunde die offene See und Iſchia. Aus dem alten Mauerwerke dringen Aloen mit hohen Blüthenſtengeln. In nächſter Nähe rechts ein altes hölzernes Kreuz mit einer Laterne, vom Sturme gebogen, daneben eine Grotte und römiſche, von der Höhe geſtürzte Mauertrümmer. Links aber auf unſerm Vorſprunge eine Einſiedelei mit Heiligenbildern auf antiken Säulenreſten ruhend; ein Stück Marmorſchaft an die Wand der Einſiedelei gelehnt. Endlich erſchien der Einſiedler ſelbſt, in langem, ſchwarzem, zerlumptem Gewande, grauem Barte, bloßen Füßen. Seinen Gruß verſtanden wir nicht. Er brachte ein Stück altes, gelbes Pergament und hielt es uns vor die Naſe. Sein Gemurmel von Interpretation verſtanden wir wieder nicht, doch gaben wir zwei Gran dafür. Man war in eine andere Welt verſetzt, in eine andere Zeit. Lange noch ergötzten wir uns an der Brandung, welche hinter uns an einem andern Felsvorſprunge über hausboch emporſprang.

Puteoli und Bajä.

Der Weg nach Puteoli oder Puzzoli führt durch die Höhle des Pauſilipp, dann nähert man ſich dem Meere, und an einer Felſenecke vor mir zeigt ſich der kleine Ort. Rechts hohe zerklüftete Felſen, in lauter kleine Höhlen zerbröckelt, meiſt gelb und braun, ächt vulcaniſch; ſparſames Gebüſch darüber. Links ſchwarze Felſentrümmer im brandenden Meere. Dazwiſchen große Schilfpflanzungen. Die Straße iſt mit Lava gepflaſtert. Ich gehe durch die ſchmutzigen Gaſſen der Stadt nach dem unglaublich herrlichen Serapistempel. Ein ungeheurer Hofraum, in der Mitte deſſelben ein Rondell. Hinter dieſem, vor der Vorhalle des Heiligthums noch aufrecht ſtehend, drei Rieſenſäulen, unter welchen der größte Mann wie ein Kind erſcheint. Ringsherum ſind noch die Badeſtuben der Heilanſtalt, welche mit dem Serapistempel verbunden war, und die man jetzt wieder zu gleichem Zwecke eingerichtet hat. In antiken Gewölben dampft noch das heiße Waſſer, das aus der Solfatara kommt, während das Meerwaſſer über den Marmorgrund des Tempels und um die Rieſenſäulen ſtrömt. Nur auf eigens dazu gelegten Steinen kann man dieſe Räume durchwandern, und man ſieht an den Löchern, welche in der Mitte der Säulen ausgehöhlt ſind, ſowie an anderen Spuren, daß der ganze Tempel im Mittelalter vom Meere bedeckt war, welches ſpäter ſich ſenkte, ſeit einem Jahrzehend aber wieder ſtieg, und wahrſcheinlich ſteigen wird, bis dieſe Prachttrümmer vielleicht für immer in der Tiefe des Meeres verſinken. Dort gegenüber die Wunder des Vulcans, hier die der Waſſerwelt: in ihrer Mitte, beide überwältigend und beiden unterliegend, das Wunderwerk der Menſchenhand!

Ueber eine Stunde lang verfolgte ich die Gräberſtraße von Puteoli. Zu beiden Seiten ziehen ſich, manchmal noch ſehr gut erhalten, die Behauſungen der Todten hin. Bei St. Vito hat ſich in einem koloſſalen, noch wohlerhaltenen römiſchen Grabe, ohne an dem Gebäude die geringſte Veränderung vorzunehmen, eine Winzerfamilie eingeniſtet. Oben iſt noch das hohe Gebälk, vom

Rauche geſchwärzt, rings die Niſchen für die Aſchenkrüge; daneben und darüber Wäſche, Garn und Heiligenbilder; und zwei breite italieniſche Betten hatten noch Raum. Eine freundliche Alte ließ luſtig ihre Spindel ſchnurren, während ich ſtumm dies ächte Bild des menſchlichen Lebens betrachtete.

Von Puzzoli ging es nach Bajä. Ein kleiner vierzehnjähriger lieber Junge war mein Begleiter.

Auf der Höhe über dem Averner-See ſtieg ich aus dem Wagen und ſtand nun vor Entzücken trunken, im eigentlichſten Sinne des Wortes. Unter mir ein weiter Keſſel; in ſeiner Mitte der herrliche See, an den Ufern grünlich, in der Mitte blau, die Wellen leicht gekräuſelt. Links am Ufer die koloſſale Ruine des Apollotempels. Gegen die Höhe zu breites, flaches Ufer, dicht mit einem Haine von Orangen bedeckt; der Duft ſtieg wahrhaft berauſchend zu mir empor und Vögel zwitſcherten in den Gebüſchen. Das gegenüberliegende, zwiſchen dem Monte nuovo und einem andern Berge ſich hinziehende Ufer iſt ganz niedrig und eben. Darüber erſcheint ein ſchmaler Silberſtreifen, der Lucriner-See, und hinter ihm das Meer, rechts von der ſchroffen Höhe des Cap Miſene und Bajä begrenzt; links in blauem Dufte Capri.

Später durchwanderte ich die Stätte des einſt ſo mächtigen Cumä mit ſeinen gigantiſchen Tempeln und Gräbern. Die Straße führt durch Felſen und altes Mauerwerk abwärts. Ueberall Spuren von Gebäuden und Gräbern. Plötzlich erſcheint, als wollte es den Weg verſperren, das Meer mit ſeinen Inſeln im Hintergrunde! Und nun iſt Bajä erreicht. Eine einzige ſchlechte Locanda und ein paar armſelige Hütten vertreten die Stelle der römiſchen Prachtpaläſte.

Erlaſſe mir die ausführliche Schilderung! Nichts als troſtloſe Spuren vergangener Herrlichkeit, die die Natur mit ihren ewig jungen Reizen dennoch nicht völlig zu umkleiden vermag. Im Angeſichte des Meeres und ſeiner paradieſiſchen Ufer, zwiſchen verwitterten Palaſttrümmern, tanzten ein Burſche und ein Mädchen im Kreiſe ihrer Geſpielen die Tarantella. Geſang und Jubel, von

Caſtagnetten unterbrochen und begleitet, tönte ſeltſam in meine von Schwermuth gefaßte Stimmung herein.

Im Rückweg beſuchte ich die Sibyllengrotten. Der Ort iſt mythiſch geweiht. Die flüſternden Bäume und Reben erinnern an die geheimnißvollen Blätter der Prieſterin; und dort dehnt ſich das Meer aus, geheimnißvoller noch die einſt ſo froh und thätig belebten Ufer umrauſchend. Indeſſen war es dunkel geworden und der Monte nuovo glühte im Abendrothe; ein ſanfter Luftzug ſäuſelte in dem baumhohen Uferſchilfe des Averner-Sees. Ich kam an das Meer. Es glühte im letzten Scheine des Abends, und violettroſig ſchwammen die Inſeln und Klippen in der dämmernden Herrlichkeit. Da kam es mir plötzlich in den Sinn: „das Alles ſiehſt du heute und nie wieder. Doch an derſelben Stelle wandert vielleicht einſt ſtill und glücklich dein Sohn und denkt an ſeinen Vater, über deſſen Grabe wohl dann ſchon längſt hohes Gras gewachſen iſt.“

Zum Abſchiede aus Neapel.

Den Veſuv habe ich nun auch noch beſtiegen. Wir fuhren 9 Uhr Morgens bei herrlichem Wetter nach Reſina, um unſere ſteilrecht umgekehrte Höllenfahrt anzutreten. Wie wir aber nun wohlberitten zum Eremiten gelangten, den Aſchenkegel hinaufklimmten, wie ich der Erſte war, der den Rand des dampfenden Kraters erreichte, wie hier eine niegeahnte Welt von Herrlichkeit und Schrecknissen ſich mir aufſchloß, wie endlich der Schwefelqualm uns zur Flucht trieb, wie wir vor dem Eremitenhauſe die Sonne untergehen ſahen, und ich mich nun in aller Stille von den Uebrigen trennte und unter dem herrlichſten Sternenhimmel die Lava- und Weinfelder hinabritt, das Alles werde ich mündlich erzählen. Die Feder kann hier nichts ausrichten; ich müßte denn ein paar Stunden Studien darauf wenden, um zu ſchildern, was nur erlebt werden kann.

Und nun das letzte halb freudige, halb wehmüthige Lebewohl aus dem ſchönen, dem einzigen Neapel! Morgen geht es nach Rom!

Rom, den 27. November.

Heiter und gesund habe ich gestern Abend 4¼ Uhr das Hauptziel meiner Reise erreicht. Schon habe ich im Fluge, durch den Zufall und die ersten nöthigen Geschäfte geleitet, nachdem drei Stunden auf der Mauth verloren gegangen waren, die Trajanssäule, die Säule des Antonin, den Bogen des Titus, das Colliseum, das Forum gesehen, das Capitol bestiegen, wo mich Jupiter mit drei gewaltigen Donnerschlägen begrüßte, und im Dämmerlichte des Abends im Pantheon mein Abendgebet verrichtet. Noch habe ich keine Wohnung. Aber ich fühlte mich hier vom ersten Momente an heimisch. Das Gefühl eines unendlichen Freuens ist über mich gekommen; mein ganzes Wesen erkennt hier ein großes, ewiges Ziel, das, lange gesucht und lange ersehnt, nun endlich erreicht ist. Nun läuten die Morgenglocken, es sind die Glocken der Siebenhügelstadt! Ach — in Rom zu sein, nach so viel verfehlten Hoffnungen, in Rom zu sein, voll von der Größe der alten Welt, mit neuerwachender Geisteskraft, und still, wie ein guter Vorsatz gefaßter Lebenslust — im Pantheon zu beten, unter den Säulen des Forum zu lustwandeln! Wer kann das Glück ermessen! — — —

Die Reise von Neapel nach Rom zu Lande überlasse ich Dir in irgend einem italienischen Reisebuche nachzulesen, und hebe nur einige wenige Bilder heraus.

Am Abend des ersten Reisetages: kühne, zackige Felsenberge, allenthalben kleine Ortschaften in die Höhe tragend. Plötzlich links ein ganz kahler Felsberg schroff abwärts, und nun vor uns in der weiten Thalebene, romantisch hingelagert, St. Germano. Ueber der Stadt auf Felsen die Trümmer des alten Schlosses, durch Mauern mit jenen verbunden. Neben diesen, schroff sich erhebend, ein zweiter ungeheurer Felsberg, auf seinem Rücken in abendlichem Sonnenlichte hell glänzend, das berühmte Kloster Monte Casine. Die Berge waren nicht beleuchtet, sondern völlig durchglüht; sie standen im reinsten Purpur.

Ein anderes Abendbild! Ceprano ist erreicht. Innerhalb des

Theres in der Tiefe ein großer Brunnen; darüber eine hochgewölbte Trauerweide. Maulthiertreiber tränkten ihre Thiere, Mädchen in der maleriſchen Landestracht kamen und gingen mit ihren ſchöngeformten Krügen.

Den andern Tag wehte eine ſchneidend kalte Luft von den Höhen nieder, aber der Himmel war wolkenlos, und rechts erſchien nun ſchon, an hohe Felſenberge gelehnt, Paleſtrina. Das Amphitheater der Sabiner-Gebirge, welche die Campagna Roms von der einen Seite umſchließen, eröffnete ſich, dann die Höhen von Tivoli. Ich hatte den Conducteur überhört; wir waren etwa fünf Minuten weiter gefahren, da fragte ich nach der Peterskuppel. „Eccola!“ hieß es, und links in der Ferne ſah ich ſie wie einen einſamen Felsberg in blauem Dufte ſich erheben. Die Strecke, wo Rom liegt, iſt ganz flach. Aus bläulicher Ferne geſehen, denkt man an das Meer. Die Peterskuppel ſteht ganz einſam, gegen ſie verſchwindet alles Uebrige, und Rom zeigt ſich in der Ferne nicht als eine große Stadt, welche es iſt. Gerade gegen Norden kleine, wellenförmig ſich erhebende Berge, dann der Kranz der höheren Lateiner- und Sabiner-Berge, links auf der Höhe Frascati; zwiſchen all dieſem die öde, braungraugelbliche Campagna, ein Bild des Todes! Weithin eine Heerde von ſchwarzen Schafen gelagert, dann einzelne Büffel. Hirten zu Pferde in dunklen Ziegenfellen, mit ledernen Beinſchienen, langem Stabe wie eine Lanze, und finſteren, trotzig-ſchönen Geſichtern. Hie und da Reſte von altem Mauerwerke und Gräber. Als wir weiterhin durch die Wüſte fuhren, erſchien Rom deutlicher, doch immer noch neblig, geiſterhaft. Endlich tritt die ungeheure Waſſerleitung vor, von Strecke zu Strecke unterbrochen, wie Legionen, die cohortenweiſe aufziehen. Mir wurde wunderbar zu Muthe. Um 4¼ Uhr waren wir in Rom.

Es iſt nun Abend: eine freundliche Wohnung in der Nähe des Capitols habe ich gefunden. Durch die Straße ziehen mit ſtolzen Schritten die calabreſiſchen Pifferari (Dudelſackpfeifer), die ſich zu Schaaren ſammeln, um die Hirten an der Krippe Jeſu zu grüßen und der Madonna das übliche Ständchen zu bringen. Der Ton

des Inſtrumentes, die einfachen Melodieen haben etwas unbeſchreiblich Rührendes. Meiſt ſind es zwei Muſiker, von denen der eine die Schalmey, der andere, in tieferen Tönen ſich bewegend, den Dudelſack bläſt. Man glaubt zwei Oboen, ein Baſſethorn und ein Violoncello zu hören; dazu rauſchen dann die Springbrunnen an den einſamen Plätzen und Straßen.

Es iſt hier eine ewige, ernſte Todtenfeier am Grabe einer untergegangenen Heldenwelt. Der Contraſt mit Neapel iſt wunderbar. Selbſt die Wagen fahren hier nur langſam durch die Straßen und der Schritt der wandelnden Römer iſt gemeſſen, oft majeſtätiſch; nie haſtig, wie der der Neapolitaner. Nur in den abgelegenen Straßen und gegen die Tiber hin, wo verkauft und gekauft wird, tritt dem Fremden das Bild des gewöhnlichen Alltagslebens wieder entgegen.

Den 29. November.

Zuerſt die Peterskirche. Der Eindruck der Façade iſt nichts weniger als erhebend; aber das Ganze zuſammen, die Colonnaden auf beiden Seiten, der Obelisk in der Mitte, die beiden herrlichen Springbrunnen und ihr lautes Plätſchern durch die Stille dieſes Raumes ergreift nichts deſto weniger das Gemüth. Doch bereitet es mehr vor, den Palaſt und die üppigen Gärten eines weltlichen Großen, als einen Tempel Gottes zu betreten. Das Innere der Kirche übertraf meine Erwartungen nicht durch die Größe, ſondern durch die harmoniſche Conſtruction der Haupttheile untereinander. Die reich vergoldeten Gewölbe, in Verbindung mit dem Glanze des Marmors, beſonders im Mittelſchiffe, wo die Pfeiler in's Graue ſpielende Töne haben, ſind von herrlicher Wirkung. Ueber alle Beſchreibung herrlich iſt die Kuppel; im Innern ſchöner gewölbt als von Außen — aber die Kuppel des Pantheon iſt erhabener, wenn auch nicht ſo groß. Die Geſchmackloſigkeit des Tempels über Petrus Grabe ſtörte mich nicht; weit mehr die Statuen der Engel

und Heiligen rings in den Niſchen, welche mehr oder weniger das Gepräge des Pfäffiſchen an ſich tragen.

Einer päpſtlichen Meſſe in der Sixtina habe ich nun auch gleich beim Eintritte in Rom angewohnt. Die Sonntagsmeſſe iſt eine Art von Gourtag. Trotz des Gedränges einer frommen oder ſchauluſtigen Menſchenmenge betrat ich nicht ohne heiligen Schauer den vorderen Raum der Kirche, von deren Hinterwand die koloſſalen Geſtalten von Michel Angelo's jüngſtem Gericht wie Nebelgeiſter niederſchweben. Um mich ein Gewimmel von Cardinälen, Mönchen, Soldaten, Nobilis und Fremden. Ich ſah den Herrn der katholiſchen Chriſtenheit mit der ſilberblinkenden hohen Mitra und rothem, goldgeſticktem Gewande auf dem Throne ſitzend; um ihn die Geiſtlichen beſchäftigt. Er hatte das Anſehen eines würdigen, männlichfeſten und klugen Greiſes. Vom Ceremoniel entging mir Vieles; deſto weniger von der Muſik. Es war alte Kirchenmuſik. Die erſten Töne überraſchten mich nicht angenehm. Sie ſchienen mir zu ſtark zu ſein; der Gang war ganz fremdartig. Aber je länger ich zuhörte, deſto mehr öffnete ſich mir das Verſtändniß, und nun weiß ich ungefähr, was die Muſik in der Sixtina iſt. Denke Dir, bloßer Geſang, frei anhebend und plötzlich; auch nicht vom leiſeſten Hauche eines Inſtrumentes unterſtützt, einzig ſich ſelbſt tragend, in einer wahrhaft unbegreiflichen Sicherheit und Kraft. Solos wechſelten mit zwei- oder dreiſtimmigen Sätzen. Jene ohne alle Begleitung, nicht recitativartig declamirend, ſondern einfach, wie ganz natürlich ſprechend, nur in einer höheren Sprache, ſind von unbeſchreiblicher Wirkung. Die vielſtimmigen Sätze, meiſt volle Accorde, häufig in Moll ausweichend. Dazwiſchen Fugenanſätze, doch keine ausgeführte Fugen. Oft geht die tiefſte und höchſte Stimme in Accordenfolge, während die Mittelſtimmen durch- und gegeneinander ſich bewegen. Die Sätze ſind ſehr lang, meiſt ohne Ruhepunkte, Fermaten u. dergl., ein ununterbrochener Strom. Von dem, was wir Ausdruck nennen, keine Spur. Nur daß man häufig gegen den Schluß die Accorde plötzlich bis zur höchſten, wahrhaft erſchütternden Kraft anſchwellen, und dann wieder bis zum leiſeſten

Piano ſinken ließ. Die Sicherheit der Ausführung, die Herrlichkeit volltönender Bruſtſtimmen iſt über alle Beſchreibung.

Den 1. December.

Nachdem ich ſeit geſtern durch eine namhafte Anzahl von Kirchen gewandert bin, ſchlug ich heute Mittag mein Hauptquartier in der Peterskirche auf; denn um 2 Uhr ſollte ich zum erſten Mal das vaticaniſche Muſeum betreten, dem Apoll gegenüberſtehen — meinem Apollo, der mir ſo vertraut, und den ich doch nie geſehen. Mit ſtiller Ehrfurcht tritt man in den Prachtpalaſt der Päpſte ein, in welchem die Reſte des claſſiſchen Alterthums aufgeſtellt ſind. Ich konnte Alles nur flüchtig ſehen. Um $^1/_2$ 3 Uhr ſtand ich plötzlich vor dem Apollo. Es iſt ſchön, daß er ein eigenes Gemach hat, eine Art Capelle. Wie längſt vorbereitet war ich — und doch überraſcht; denn dieſer Marmor hat Leben und Wärme und eine Leichtigkeit der Bewegung, von welcher der Gyps nicht die leiſeſte Ahnung giebt. Der Kopf iſt überirdiſch ſchön, von Geiſt ſtrömend. So ſtand ich vor dem Bilde, das mir die beſten Jahre meines Lebens gekoſtet hat. Es freute mich, das Zimmer ſtets gefüllt zu ſehen; und Alle verweilten lange, ruhten auf einer der Bänke und Niemand wagte laut zu ſprechen!

In die Peterskirche zurückgekehrt, fing ich an, das Koloſſale ihrer Dimenſionen zu begreifen. Es dämmerte bereits. Von wunderbarer Wirkung war die ſogenannte Capelle des heiligen Sacramentes im rechten Schiffe der Kirche. Der Hauptaltar, glänzend von Golde, war mit einer unzähligen Menge von Kerzen erleuchtet. Rechts von dem Altare iſt das Grabmal des Papſtes Sixtus IV. aus Bronze. Auf dem Grabe ſaßen und knieten in bunten Gruppen Landleute. Andere knieten zerſtreut in den Capellen hier und dort. Tiefe Stille herrſchte, nur durch die leiſen, regelmäßigen Schritte Derer unterbrochen, die noch in den entfernteren Gängen hin- und herwandelten. Ich ſtand lange in wunderlich träumeriſches Sinnen verſunken; da lenkten auf den Fußboden zerſtreute Buchs-

blätter mich nach einer anderen hell erleuchteten Capelle. In mehreren Fächern ſah man hier übereinander Reihen von Reliquien; Splitter, Knochen, jedes Stück in einem ſilbernen Leuchter, meiſt in Monſtranzform eingeſchloſſen. Vor den Schränken ſtehen noch Glaskaſten, in welchen auf rothſammetnen Kiſſen heilige Knochen zu ſehen ſind; jeder mit einem Zettel, welcher den Namen trägt, verſehen. Neben dem linken Altare ſind zwei Schädel mit künſtlichen Blumen bekränzt, wovon der eine, nach dem Aviſe, der des St. Sebaſtian iſt. Das Volk kam und ging, betrachtete Dies oder Jenes, kniete hier oder dort einen Augenblick nieder. Da läßt ſich denn ſo Manches dabei denken!

Es war nach und nach völlig Nacht geworden, und ſo ſage ich denn nun auch gute Nacht!

Den 5. December.

Geſtern Nachmittag habe ich das Innere des Coliſeums geſehen. Wehmuth und Bewunderung wechſeln dabei in der Seele. Rings die Stationscapellen, ein ärmliches Kapuzinerkreuz in der Mitte; alle Sitze ſind zerſtört; aber die Gewölbe und Rippen, welche ſie trugen, ſtehen noch, ganz mit Strauchwerk und Raſen überwachſen. Blickt man vom erſten Stockwerke nieder, ſo glaubt man in das Thal und die Klüfte eines Felſengebirges zu ſehen. Etwas ſchwindelnd erſtieg ich noch die zweite Etage, und mein Staunen ſtieg. Hier begreift man nun wieder nicht, wie das Gebäude nur halten konnte; denn man ſieht gar nichts, als luftige Bogen über- und nebeneinander. Zwiſchen ihnen durch die Bäume, die Hügel, die Trümmer des alten Rom. Beſonders ergreifend iſt die Stelle, wo in der Ferne die Grabpyramide des Geſtius erſcheint. Was man auch in Büchern geleſen, was man von Zeichnungen geſehen, was man geſchwärmt und geträumt haben mag, Alles wird zu Nichts im Angeſichte dieſer Wirklichkeit. Und unten liegt dann ſo reinlich, geſäubert, grünbewachſen das Oval des Kampfplatzes, auf welchem die erſten Chriſten geblutet haben. Rechts der Triumphbogen des

Kaiſers, welcher Jeruſalem zerſtört und die gefangenen Juden zum Baue dieſes Rieſenwerkes herbeigeſchleppt; und links die Triumphpforte des Conſtantin, welcher, nachdem er den Weg zur Alleinherrſchaft ſich gebahnt, dem Chriſtenthume den politiſchen Sieg über die heidniſche Götterwelt errungen hatte.

December.

Von einem einſamen Spaziergange habe ich zu berichten, deſſen ich recht froh ward. Zuerſt wurde das Forum durchwandert, dann durch den Triumphbogen des Conſtantin wieder die Via St. Georgio eingeſchlagen. Erſt rechts der Palatin mit ſeinen Trümmern der Kaiſerpaläſte, dann der Aventin mit ſeinen Klöſtern und Gärten. Es iſt ein unbeſchreibliches Gefühl, durch dieſen Theil von Rom zu wandern, einſt die eigentliche Stadt. Schmale Wege führen zwiſchen den Weinbergen, darüber ragen die koloſſalen Trümmer oder einſame Kirchen und Klöſter empor.

Es war ein herrlicher Tag, wie im Frühlinge; die Vögel ſangen, und in den Gärten, in welche man blicken konnte, blühten die Roſen. Niemand begegnete mir. Ich ging abwärts und ſah dann plötzlich vor mir, wohin ich wollte. Zwei Gartenmauern dehnen ſich perſpectiviſch, im Hintergrunde geſchloſſen durch den zinnengekrönten Thurm von Porta St. Paolo und die majeſtätiſche Pyramide des Geſtius. Das Bild iſt ſo einfach, doch ohne Gleichen. Und dieſe dunklen Farben, dieſe ſcharfen Contouren im reinſten Himmelblau! Auch dieſe Pyramide iſt ein prächtiges Werk. Groß und leicht, aus mächtigen Quadern, vom Alter geſchwärzt. Es iſt ein einziger Anblick, wenn man an ihrem Fuße aufwärts blickend, Nichts ſieht, als dieſe emporſtrebende Maſſe und den blauen Himmel.

Ich beſuchte nun auch den alten und neuen Kirchhof der Proteſtanten, welchen man nur in einem Winkel des alten Rom neben dem Heidengrabe eine Ruheſtätte gönnte. Cypreſſen, Aloen und Raſen umſchließen die einzelnen Grabmale. Ich ſtieg zu einem

gothiſchen Denkmale des alten Kirchhofs empor und verſenkte mich in die wunderbare Landſchaft. Vor mir abſteigend Grab an Grab, links den Horizont ſchließend der Monte tentacea, ganz wie mit grünem Sammet bedeckt. Seine Spitze krönt auf weißem Poſtamente ein ſchwarzes Kreuz. An ihn ſchließt ſich niedriger der lange Rücken des Janiculus. Ihn krönen einzelne Kirchen. Und wo der Blick ſich ſenkt, liegt halb verdeckt, aber gigantiſch anzuſchauen, die Kuppel von St. Peter. Dann ein Silberblick der Tiber, rechts der Aventin, und im Vordergrunde, neben jüngeren Gräbern und Cypreſſen, die Pyramide. Der unheimliche Bau des Pulvermagazins dicht neben den beiden Kirchhöfen darf dem Gemälde auch nicht fehlen.

Ich ging nun durch das Thor die Straße weiter. Nur Wagen mit Marmorblöcken für den Wiederaufbau der Paulskirche und Hirten zu Pferde begegneten mir. An der Paulscapelle hörte ich von jungen Geiſtlichen einen herrlichen Canto ferme. Dann ging es links einen einſamen Weg durch Gartenmauern. Ich dachte dabei an eine alte Lieblingsſtelle meiner Jugendträume. So gelangte ich unvermerkt in die Via Paradiſi und an das kleine Kirchlein St. Iſidore. Gegenüber der Kirche iſt aus alten Trümmern eine Säule ſeltſam zuſammengeſetzt; darauf ruht eine liebliche, verſchleierte Frauenbüſte, die gewiß urſprünglich keine Madonna war, nun aber, mit einem Sternenkranze verſehen, wohl dafür gelten mag.

Und jetzt ſah ich mich mitten in der römiſchen Campagna allein. Grüne und braune Oede weit hingeſtreckt. Im Hintergrunde überall Ruinen an grünen und dunkelblauen Bergen. Der melancholiſche Zauber, der über all' das ausgebreitet liegt, läßt ſich nicht in Worte faſſen. Ich gelangte auf die Via Appia, durchkletterte nach allen Richtungen den Circus des Caracalla und ſuchte dann das Rieſengrab der Cäcilia Metella auf. Nach der Seite gegen Rom hin ſind die Steine des ungeheuren Denkmals goldgelb, an der entgegengeſetzten braunſchwarz. Es krönt die Höhe der gepflaſterten Straße und bietet eine göttliche Ausſicht in die Tiefe. Ganz Rom in ſchimmerndem Dufte! Nun ging es in einen kleinen

Seitenweg; ein Winzer begleitete mich bereitwillig eine Strecke, dann war ich wieder allein. Ich ſteige in ein kleines Thal hinab von Hügeln geſchloſſen, mit dem herrlichſten Wieſengrün überdeckt. Freundliche Baumgruppen rechts leiten mich weiter, ein liebliches Rauſchen tönt mir entgegen und ich ſtehe vor der Grotte der Egeria. Wie ſinnreich hat die Sage des Volkes gerade dieſen Ort gewählt, und wie gern giebt man ſich dem poetiſchen Mährchen hin, daß Numa hier von ſeiner Geliebten, der Nymphe Egeria, die Lehren der Weisheit empfangen! Ein hochgewölbter Raum; links und rechts drei Niſchen, im Hintergrunde eine größere. Auf einer Marmorplatte, von drei Marmorrinnen getragen, ruht hier noch die Statue eines Flußgottes; und aus einer der viereckigen Rinnen ſtrömt rauſchend das klare kühle Waſſer nieder. Die Hälfte des Gewölbes iſt eingeſtürzt; auf dem noch ſtehenden wurzeln ſchlanke Bäume und liebliches Gebüſch, eben von der Sonne durchglüht. Die Einſamkeit, die Stille des Wieſenthales, das Rauſchen des Waſſers, das ſanfte Dämmerlicht des alten Heiligthumes, alles dies macht dieſe Stelle zu einer einzigen; und die liebliche grüne Einſamkeit mag wohl ſelbſt die beſte Weisheitslehrerin auch jetzt noch ſein.

December.

Ich mußte wieder mehrere Tage recht gründlich durchfühlen, was es heißt, in der Fremde krank zu ſein. Das Uebel, welches mich in Neapel gefaßt, und von welchem ich bisher noch immer leichtere Anwandlungen ſpürte, traf mich mit verſtärkter Kraft. Doch geht es abermals beſſer. Auch wollte ich gar nicht von meiner Krankheit erzählen, ſondern von einem zweiten Beſuche der Sixtina, welcher diesmal den Propheten, Sibyllen und dem jüngſten Gerichte Michel Angelo's galt. Und doch kann ich auch eigentlich wieder nichts darüber ſagen. Ich war bis jetzt noch nicht im Stande, in mein gelehrtes Tagebuch auch nur eine Zeile zu bringen. Nur ſtaunen konnte ich und bewundern, und alle meine Geiſteskräfte mußte ich aufbieten, nicht um mich zu einem freien Urtheile über dieſe

Werke zu erheben, ſondern nur um ſie zu durchdringen und die Tendenz des Künſtlers zu faſſen. Auch die beſte Zeichnung giebt keine Ahnung von der überwältigenden Wirkung dieſer Meiſterwerke. In derſelben Weiſe erging es mir auch mit Rafael's Stanzen.

Nachmittags ſahen wir das von dem Papſte gegründete etruskiſche Muſeum. In den Vaſen dieſer Sammlung ging mir eine ganz neue Welt auf. Höchſt anſprechend iſt die ganz getreue Nachbildung eines etruskiſchen Grabes. — Ein wohnliches Zimmer, alle Wände bemalt; auf ſteinernen Betten liegen die Todten in voller Rüſtung. Was ihnen vom Hausgeräthe theuer oder heilig geweſen war, hängt an den Wänden oder iſt neben dem Todtenlager aufgeſtellt. Frauenzimmer müßten beſonders von der Sammlung goldenen Schmuckwerkes entzückt werden, die man in den etruskiſchen Gräbern fand. Armbänder, Halsketten, Nadeln, in einer Pracht und ſo geſchmackvoll, daß man nichts Schöneres ſehen kann. Die alten Damen waren ſo eitel wie die modernen, nur mit mehr Sinn und Verſtand. In demſelben Saale hängen auch die Rüſtungen der alten Etrusker. So balgten ſich auch die alten Mannen wie die modernen, doch wußten ſie in der Regel wofür und wozu.

Wie viele Kirchen, Klöſter, Antiken- und Gemäldeſammlungen ich Tag für Tag beſichtige, iſt nicht zu ſagen. Heute war ich unter Anderm auch in dem Kloſter St. Onofrio, in welchem der unglückliche Taſſo gerade am Vorabende des Tages ſtarb, an dem er auf dem Capitol gekrönt werden ſollte. Ein freundlicher Kloſterbruder zeigte mir in der Vorhalle erſt Fresken des Domenichino, dann im Innern eine herrliche Madonna von Leonardo da Vinci; desgleichen eine Madonna von Carraci, von welchen die erſte mit wunderbar frommer Naivetät das Gemüth anſpricht. Jetzt wurden die Fenſter geöffnet. Die ſchönſte Ausſicht über ganz Rom! Das Pantheon verhüllt ſich beſcheiden. Die Pinien überwölben wie orientaliſche Schirme das Heiligthum. Man ließ mich dann im Garten allein. Den Hintergrund ſchließt eine Art von Amphitheater, davor ein Waſſerreſervoir, eine Brunnennniſche mit ſprudelndem Waſſer, und

eine Reihe melancholiſcher Cypreſſen. Unter den Aeſten einer herrlichen Eiche ſieht man unter ſich das ewige Rom, die göttlichen Berge, bis wo ſie ſich in der Ebene gegen das Meer zu verlieren. Hier ruhte wohl oft der lebensmüde Dichter, dem das Leben nur die Dornenkrone, und erſt der Tod den Lorbeerkranz reichte.

Unter der Hauptthür der Kirche ſah ich im Zurückgehen eine kleine Marmorplatte mit der lateiniſchen Inſchrift: „Des Torquato Taſſo Gebeine ruhen hier. Damit du, o Fremdling, dieſes wiſſeſt, haben es die Brüder dieſer Kirche gegründet.“

Zum Abſchied hatte mir mein Kloſterbruder noch aus dem Blumengarten, über deſſen Mauern „die Goldorangen glühten,“ einen herrlichen Strauß von Roſen gepflückt. Nur um ſie in's Waſſer zu ſetzen, machte ich, ehe ich zu Tiſche ging, noch einen großen Umweg nach Hauſe. Jetzt blühen ſie vor mir, Taſſo's Roſen, wie ein Raub aus den Gärten der Armida.

Weihnachten.

Es iſt mir in dieſen Tagen eigen wehmüthig zu Sinne, und ich kann ein Gefühl von ſchmerzlicher Sehnſucht nicht überwinden, aus dem herrlichen großen Rom in meine kleine, liebe Heimath. Den heiligen Abend verbrachte ich auf dem Forum und im Capitol. Zum erſten Mal ſah ich den ſterbenden Fechter in ſeiner edlen Todesqual, mitten unter einer großen Anzahl ſchöner Antiken. In den unteren Sälen des Palaſtes der Conſervatoren ſind die Büſten der berühmteſten Italiener: Dante, Taſſo, Rafael u. ſ. w., aufgeſtellt. Was ſind das für Köpfe! Unſer Parnaß iſt dagegen mit wenigen Ausnahmen von lauter Handwerksburſchengeſichtern bevölkert.

Des Abends mußte ich in Geſellſchaft. Aber länger als ½ 10 Uhr konnte ich es nicht aushalten. Ich ſchlich mich fort und eilte über die Tiber nach der Sixtiniſchen Capelle. Hier hörte ich wieder alte Muſik vorgetragen mit unnennbarer Würde und Gewalt. Das Amen waren zwei kurzabgeſtoßene Töne auf derſelben Note, von

ganz merkwürdiger Wirkung. Die Kirche dauerte bis ½ 12 Uhr. Ich war viel zu munter, um ſchlafen zu können, und beſuchte noch ein paar andere Kirchen. Ueberall erleuchtete Altäre, weiße und braune Kutten, Meßgewänder, Orgelklang und Chorgeſang. Ueberall knieende oder ſtillwandelnde Landleute. Viele lagen, in ihre braunen Mäntel gehüllt, auf den Schwellen der Seitencapellen und Beichtſtühle und ſchliefen.

Meinen Rückweg nahm ich über das Forum. Da ſtand ich ganz allein mitten in der gewaltigen Nachteinſamkeit, unter den Rieſenwerken einer längſt verſunkenen, mächtigen Vergangenheit; und die ewigen Sterne ſchauten glänzend nieder auf die Reſte der ehemaligen Größe.

Die nächſten Tage wurden zum Beſuche mehrerer Privatpaläſte und Sammlungen verwendet; dazwiſchen ging es durch wahre Zaubergärten voll Lorbeer- und Roſengebüſch, und überall ragen die Trümmer der Götter- und Kaiſerpaläſte über das friſche Grün hinaus.

Ein wundervoller Nachmittag wurde zu einer Spazierfahrt nach der Villa Madama verwendet, welche jetzt verdeckt, von Tag zu Tag mehr verfallend, einſam auf dichtbebuſchtem Hügel liegt. Hallen, an den beiden äußerſten Punkten in Niſchen endigend, öffnen ſich gegen den jetzt wüſten Garten. Wände und Plafonds ſind mit Stuckatur und gemalten Arabesken von Giulio Romano bedeckt. Die Verbindung des weißen Stucks auf rothen, blauen, grünen Feldern mit größeren und kleineren Gemälden, mit den zarteſten Arabesken auf weißem Grunde iſt wundervoll. Alles ſo lieblich, fantaſtiſch, voll reizender heiterer Lebendigkeit. Amoretten mit Schwänen ſpielend, Venus plötzlich unter die muthwilligen Kleinen tretend, Jupiter und Ganymed, Pluto und Proſerpina, Juno auf einem Pfauenwagen, ein kleiner Amor ſchießt aus Leibeskräften nach. Auf der Decke die Himmelsgeſtirne, wie milde Glanzerſcheinungen. Dazwiſchen herrliche Feſtons, in welchen Amorettengruppen vertheilt ſind. Alles voll Luſt und Leben! Von den öden Gärten aus ſieht man hinab auf die weite Ebene der Campagna.

Gerade unten iſt das Feld der Conſtantinſchlacht und Ponte molle. Weiterhin dann die ſchrofffelſigen Sabinergebirge, von Schneekuppen überragt; rechts die ewige Stadt. Ueber Ponte molle fuhren wir zurück.

Des Abends ſah ich auf dem Platze des Capitols die ſeltſam bunte, mittelalterliche Auffahrt des Senators. Da blieb ich ſtehen, bis die Statue des Marc Aurel und die Dioscuren ſich ganz ſchwarz vom Himmel abſonderten und unten die Kuppeln im letzten Golde der Sonne ſchimmerten; dann ging ich links in die nahe proteſtantiſche Capelle. Ich wäre andächtig geweſen auch bei einer weniger vortrefflichen Predigt, als ſie Abeken über die Worte hielt: „Laß dir an meiner Gnade genügen!“ Unſer altes Lied: „Nun danket Alle Gott,“ das ich im Jahre 1818 in Nürnberg auf der Straße mitgeſungen hatte, hörte ich nun auf dem Capitol anſtimmen. Und das war der 31. December 1839.

Zum Schluß des Briefes und zum erſten Gruße im neuen Jahre ſollſt Du noch von einem einzigen, einem himmliſchen Schauſpiele hören; das vaticaniſche Muſeum in Fackelbeleuchtung. Um ½6 Uhr Abends zogen wir hin in Proceſſion, vier große Wachsfackeln tragend. Vor dem Vatican erwarteten uns die Schweizer und ein Heer von Cuſtoden. Wir durchzogen die Räume bis nach 9 Uhr, bis die Fackeln ganz niedergebrannt waren. Die Wirkung iſt unglaublich, unbeſchreiblich! Mein Apollo zeigte ſich gleich göttlich von allen Seiten, was ich nicht erwartete. Unvergeßlich wird mir ſein, als ich in den dunklen Hofraum trat und dann mich niederbeugte. Die Niſche des Gottes war halb erleuchtet; er ſelbſt, wie ein Lichtweſen ſchwebend, leicht, gewaltig, voll Freiheit und Kraft, und doch faſt wie körperlos!

Den 15. Januar 1840.

Es liegen viele Tage dazwiſchen, ſeit ich mein briefliches Tagebuch nicht fortgeſetzt habe. Theils waren meine Studien und Unterſuchungen von der Art, daß ſie nur die gelehrten Notizen anſchwellen machten; theils auch, um aufrichtig zu ſein, war große

Nervenreizbarkeit und trübe Stimmung an der Lücke ſchuld. Die Anſtrengung iſt doch ſehr groß. Dennoch ſind dieſe Momente des innerlichen Leidens nur vorübergehend. Im Ganzen habe ich mich nie ſo wohl gefühlt als in Rom. Ich bin nicht ſo aufgeregt, nicht ſo entzückt wie in Neapel, nicht aus mir ſelbſt herausgeriſſen; nein, ruhig, in der innerſten Seelentiefe befriedigt, in mir ſelbſt zu Hauſe wie in Rom.

Eine liebliche einſame Wanderung habe ich neulich in die Campagna gemacht, unbekümmert um die Sagen von Straßenraub und Mord, die ſich an dieſen Boden heften. Ich wanderte ganz ſtill durch die Oede von Ruine zu Ruine, überſchritt die hochgewölbte Brücke des Narſes über den Teverone. Gleich hinter ihr kehrte ich in einer kleinen Oſteria ein. Es war ein niedriges kleines Zimmer mit hölzernen Pfeilern, von Weinlaub umrankt. In einem Winkel lagen ein paar Fäſſer. Im Hintergrunde öffnete es ſich wie eine Höhle. Es war ein altes Grab. Da brennt in einer Niſche ein Lämpchen und das Feuer des Herdes darunter. Der braune Wirth kocht daran ſein Mittagsmahl, die junge Frau ſingt das Kind in Schlaf. Geſtärkt ſchritt ich weiter; bald erſchien die Villa Spada, über ihr Hügel mit Oelpflanzungen und Pinien. Dann links die Tiber, an ihrem Ufer auf einem zweiten Hügel Caſtel Ambite. Auf jenen Höhen lag einſt Fidenä, tapfer kämpfend gegen das wachſende Rom, bis es ihm unterlag. Nun keine Spur mehr! Raſen und Felſen von Heerden belebt, weiter ſieht das forſchende Auge Nichts. Und blickt man zurück, ſo entdeckt man nur wenige blaue Linien und über ihnen die Kuppel von St. Peter. Ich kam in ein zweites Thal und erſtieg das Caſale von Marcigliana, welches einen herrlichen Blick in die große Ebene nach der Allia zu gewährt. Ich dachte auch dieſen denkwürdigen Fluß noch zu erreichen, aber die Sonne neigte ſich und ich war $10^1/_2$ Miglien von Rom entfernt. Ich kehrte um und hatte den ganz eigenen Genuß, allein in tiefer Dämmerung, und dann noch bei Sternenſchein, durch die wüſte Campagna zu wandern. Ich werde auch das niemals vergeſſen. Wie lieblich war mir das Bild Eurer ſtillen häuslichen Sicherheit.

Ende Januar.

Vom Coliſeum muß ich noch einmal reden, zu dem meine Schritte unwillkürlich immer wieder zurückkehren. Geſtern Abend ſah ich dort eine blaſſe, ſchwarzgekleidete Frau, mit einem wunderſchönen, braunlockigen Knaben an der Hand. Es war ein reizendes Bild, als der Kleine das Poſtament des Kreuzes erſtieg, es mit einem Arme umſchlang und mit abgezogenem Hütchen küßte, während die Mutter in ſtillem Gebete niederkniete. Indeſſen war der untere Raum ganz dunkel geworden, nur das oberſte Stockwerk glühte noch im letzten Abendrothe.

Spät in der Nacht zog es mich noch einmal nach dem Coliſeum zurück. Der Mond ſtand hoch am Himmel; ein Knabe mit einer einſamen Fackel ſtieg voran. Was ich dabei empfand, drückt ungefähr das folgende kleine Gedicht aus:

Des Tages Stern iſt längſt hinabgezogen,
Und Mitternacht trat in die Welt herein;
Und auf des Coliſeums höchſten Bogen
Steh' ich allein.

Da fühl' verwandelt ich mein ganzes Weſen,
Zu höh'rem Maße dehnt ſich die Geſtalt;
Jahrhunderte ſind's, daß ich jung geweſen,
Und bin nun alt.

Voll wölbt ſich von der blaſſen Wange nieder
Der Silberbart bis auf des Gürtels Band,
Und prieſterlich um die gehob'nen Glieder
Wallt das Gewand.

Ich ſah, wie man zu dieſem Bau getragen
Den erſten Stein, bedachtſam und gemach,
Und ſchaurig hat an dieſes Ohr geſchlagen
Das letzte Ach!

Ich ſah ſich Wölbung über Wölbung brüſten:
Und ſtill an's Werk dann der Verwüſtung geh'n
Sah ich die Zeit; und mitten im Verwüſten
Sie ſtille ſteh'n.

Da drängt es mich, die Arme auszuſtrecken,
Weitbin zu heil'gem, prieſterlichem Thun.
Die Schläfer all', wer möchte ſie erwecken?
Sie mögen ruh'n!

Wer aber Ohren hat zu hören, ſoll vernehmen
Das Segenswort, das ich verkünden will:
Nichts geben kann das Schickſal uns, Nichts nehmen,
Seid ſtark und ſtill!

Februar.

Es drängt ſich Alles, ſo daß ich kaum Muße finde, nur eine Viertelſtunde für Dich zu erübrigen. Die vorige Woche wurde Albano, die Reſte des alten Veji und das wunderſchöne Tivoli beſucht, „dieſer Blumenſtrauß am Buſen der herrlichen Roma.“ Von dem Allem mündlich; ich bin des Beſchreibens mit der Feder ſo müde, und hätte doch ſo viel Verſäumtes nachzuholen.

Sonnabend wurde der Carneval eröffnet mit einer Deputation Juden, welche bei dem Senator die Erlaubniß erbitten, noch ein Jahr in Rom verweilen zu dürfen. Die Scene ging im großen Saale des Senatorenpalaſtes auf dem Capitole vor ſich, und ſah mittelalterlich genug aus. Hierauf folgte unter Glockengeläute der Zug des Senators nach dem geſchmückten Corſo. Lies den Kindern Goethe's herrliche Schilderung des römiſchen Carnevals vor, ſo habt Ihr Alles, was man darüber ſagen kann. Ein Schauſpiel ohne Gleichen iſt das Wettrennen. Das Gewühl iſt unglaublich, und doch zeichnet ſich darin vor Allem der Italiener, beſonders der Römer aus, daß bei aller Ausgelaſſenheit die größte Ordnung herrſcht,

und keine Ahnung von Rohheit oder Unanſtändigkeit vorkommt. Die Munterkeit ſteigt nun von Tag zu Tag; Dienſtag erlebte man Wunderdinge. Den Vormittag hatte ich noch mit Studien im Vatican zugebracht. Das iſt nun auch ſchön! Alles geht ſeinen gewohnten Gang; mit dem Glockenſchlage 2 Uhr beginnt erſt die Tollheit, und mit dem Ave Maria endet ſie. Am vorletzten Tage begegnete ich in einer Nebenſtraße, wo einzelne Masken ſchwärmten, dem Leichenzuge eines jungen Mädchens. Sie lag mit Blumen bekränzt, im florenen, mit ſilbernen Sternen gezierten Kleide, offen im Sarge, von weiß und ſchwarz verlarvten Brüderſchaften begleitet, die Fackeln trugen. Die Policinells gingen ſtill und ehrfurchtsvoll vorüber; als ſie den Zug aus den Augen verloren hatten, machten ſie wieder ihre Sprünge.

Künftige Woche werde ich meine Reiſe nach dem alten Etrurien antreten; da darfſt Du nur wenige oder keine briefliche Mittheilungen von mir erwarten. Ich will Gott danken, wenn meine Geſundheit und Kraft für die Studien und Unterſuchungen ausreicht, welche ich mir vorgeſetzt habe. Von Etrurien werde ich, wenn auch nur noch für kurze Zeit, nach Rom zurückkehren; und dann — werden wir uns bald wiederſehen! Ich hänge dieſem Gedanken mit freudiger Sehnſucht nach, und doch fühle ich, daß es mir auch ſchwer werden wird, nicht von Italien, aber von Rom zu ſcheiden. Denn jetzt fange ich erſt an, ſehen zu lernen mit Ruhe und ſtillem Genuſſe; und da wird dann auf einmal der Vorhang fallen. Gebe nur Gott, daß die Lichter, welche die Herrlichkeit der alten Welt in meinem Kopfe und Herzen angezündet hat, auch in der Beſchränktheit und Dunkelheit der heimiſchen Verhältniſſe fortleuchten mögen.

Den 15. März.

So ſehr ich ermüdet bin, will ich doch verſuchen, Dir nur mit ein paar Worten ein Lebenszeichen zu geben, was Du ſeit Wochen entbehren mußteſt. Vor einer Stunde bin ich hier in Siena angekommen. Der größte und wichtigſte Theil meiner etru-

riſchen Reiſe iſt zurückgelegt. Freitag, den 2. März, reiſte ich von Rom ab nach dem alten Cäre, der erſten Todtenſtadt. Sonnabend ging es über Civita Vecchia nach Cornete, und der ganze Sonntag wurde in den herrlichen bemalten Grabgrotten des alten Tarquinii zugebracht. Montag fuhren wir nach der Todtenſtadt Volci, wo eben ein neues Grab entdeckt wurde, und wir nun Stück für Stück die herrlichſten Vaſen zu Tage kommen ſahen. Denſelben Abend ging es noch nach Canino. Dienſtag wurde uns die Sammlung des Lucian Bonaparte geöffnet. Und nachdem uns der Fürſt ein köſtliches Frühſtück gegeben, ſetzten wir unſere Wanderung nach Toscanella fort. Doch was hilft dieſe trockene Aufzählung! Genug, ich habe nun glücklich und vom herrlichſten Wetter begünſtigt geſehen, was ſo oft Gegenſtand unſerer vorſorglichen Unterredung war. Selbſt die Felſengräber von Norchia und Caſtel d'Aſſo wurden beſucht, das göttliche Orvieto bewundert, die zahlreichen Sammlungen von Chiuſi gemuſtert, und von da bin ich eben heute um 4 Uhr aufgebrochen und habe nicht weniger als 54 Miglien zurückgelegt, das mußt Du wiſſen, um die Müdigkeit begreiflich zu finden, die mich zwingt, abzubrechen, noch ehe ich recht angefangen habe.

Rom zum zweiten Male.

Leider konnte ich Dir in den erſten Tagen meiner Ankunft keine Nachricht geben, da heftige Nervenzufälle mich zu jeder Beſchäftigung untauglich machten. Die Anſtrengung auf der etruriſchen Reiſe iſt doch faſt über meine Kräfte gegangen. Ich werde nun freilich hier noch manches Sehenswürdige müſſen bei Seite liegen laſſen, doch das Wichtigſte kenne ich, und ein klares unauslöſchliches Bild trage ich in der Seele.

Den 31. März 11 Uhr Vormittags bin ich in Rom angekommen, nachdem ich noch Arezzo, Cortona, Perugia, Aſſiſi, Spoleto, den Waſſerfall von Terni und zuletzt noch die Rieſentrümmer des alten Falerii ſah. So iſt alſo auch dieſes Stück Arbeit voll-

endet und die Reiſe durch Etrurien geſchloſſen. Strenge Kälte abgerechnet, und Schneegeſtöber am Traſimeniſchen See, hatte ich immer das herrlichſte Wetter und Alles ging nach Wunſch von Statten. Der Kreis meiner Anſchauungen hat ſich abermals erweitert, der Sinn für das Alterthum geſchärft, und an ſo manchem reizenden, erhabenen Bilde wirſt Du Dich, ſo Gott will, bald mit mir erquicken!

Ich werde unmittelbar nach den Oſterfeiertagen von hier abreiſen, und dann unterwegs Dir noch einmal ſchreiben, ſeien es auch nur ſo wenige Zeilen wie die gegenwärtigen.

Es iſt heute der erſte Mai. Ich aber ſitze hier auf dem Verdecke des Dampfſchiffs Leopold II. im Hafen von Livorno, und ſchreibe dieſe, wohl die letzten Zeilen aus Italien. Ich habe geſtern Nacht 12½ Uhr Rom verlaſſen, das ich noch in aller Pracht des italieniſchen Frühlings ſah. Da, rechts hinter dem Hafendamm von Livorno liegt mir, wie ein verſunkenes Paradies, all die Herrlichkeit Roms und Neapels, und mir iſt wie einem Träumenden. Vor mir links dehnt ſich das unendliche Meer und duftige Nebel bedecken die Küſte, die ich morgen betreten werde, voll des ſüßen Gefühls, daß dann nur eine Scheidewand uns trennt, die Kette der Schweizergebirge; und ſiehe, da iſt es mir wieder wie einem Träumenden. Dann noch ein Kleines und dieſe Träume ſind vorüber. Ich wollte, es wäre ſchon ſo weit! Aber zwei Tage werde ich in Genua bleiben müſſen, für Turin muß ich bei dem Reichthume ſeiner Antiken wenigſtens fünf Tage verwenden, und dann fragt es ſich erſt, welcher Schweizer Paß zu paſſiren iſt. Nach Allem, was ich höre, werde ich über den Mont Cenis und Genf müſſen; ſo darfſt Du mich vor drei Wochen kaum erwarten.

Den 3ten Mai.

Heute um 10 Uhr bin ich glücklich hier in Genua angelangt und habe das Ufer betreten, als wäre es ſchon mein Vaterland.

Ich bin ſehr müde von der größtentheils ſtürmiſchen Fahrt und der neuen, nie geahnten Herrlichkeit Genuas, welche bei dieſem göttlichen Maitage von allen Seiten mit Uebergewalt auf mich eindringt. Alle Beſchreibung aber verſpare ich auf's Mündliche.

Habe ich nur erſt meine archäologiſchen Geſchäfte in Turin abgeſchloſſen, ſo ſoll keine Herrlichkeit der Welt mehr meine Schritte feſſeln, und ſpäter, wenn uns Gott geſund erhält, reiſen wir zuſammen!

Aus dem poetiſchen Nachlaß.

An Amalie.

Salzburg.

Das Thor ſchreit' ich hinaus, und plötzlich ſchlagen,
Ihr Spiel zum Morgengruße zu beginnen,
Wohl hundert Glöckchen auf des Thurmes Zinnen;
Ich aber lauſch' mit ſchmerzlichem Behagen.

Ach, dieſe Töne hört' in ſchönern Tagen
Ich einmal ſchon denſelben Tanz entſpinnen,
Als ich ein Knabe noch mit offnen Sinnen
Durch dieſes Land den Wanderſtab getragen.

Und wie nun Berg und Thäler aus ſich breiten,
Und jene Stimmen mit gedämpftem Klange
In tiefe Stille nun hinüberleiten,

Mein' ich, es war mit ſterbendem Geſange
Mein Engel mir genaht, und im Entgleiten
Frug er mich leis: wo warſt du denn ſo lange?

Das Eisfeld.

Ich ſtand allein, von Eis und Schnee umgeben,
Und Todtenſtille rings war ausgegoſſen.
Kein Hälmchen mehr ſah ich am Boden ſproſſen,
Und keinen Vogel durch die Lüfte ſchweben.

Da wurde mir, als wäreſt einem Leben
Du längſt entrückt, das wir nur halb genoſſen;
Das finſtre Thor war hinter Dir geſchloſſen,
Daß ſchwere Riegel ſich nur Einmal heben.

Und als ich feſt hinaus den Blick gerichtet,
Wo ſichtbar kaum die letzten Klippen ſtanden,
Den trüben Wetterlagern hoch umſchichtet,

Da war's der Traum, der einſt mein Herz gelichtet,
Und alles Schöne, was wir je empfanden,
Es war ein Nichts, zu fahlem Dunſt vernichtet.

Das Lieblingsplätzchen.

Das Große ſelbſt, es füllt nicht unſer Weſen,
Und ich verließ des Berges Taumelwegen
Wie um der Seele Kleinod halb betrogen;
Denn bei ſich ſelbſt nur kann das Herz geneſen.

Drum hab' ich mir dies Plätzchen auserleſen,
Wo dicht umwölbt ich von den dunklen Hegen,
Den Ulmen rings um eine Wieſe zogen,
Es kaum mehr ahne, wo ich bin geweſen.

Sieh hier das goldne Streiflicht auf den Beeren
Der Traube glühn, indeſſen leichte Ranken
Von Aſt zu Aſt im Abendhauche ſchwanken.

Und Friede ganz, beglückt auch im Entbehren,
Seh ich Dich ſelbſt im Spiele der Gedanken,
Dich lächelnd fliehn und lächelnd wiederkehren.

Der Waſſerfall.

Die Nymphe ging, ſich einen Kranz zu pflücken;
Da gähnt urplötzlich ſchwindelnd ihr zur Seiten
Ein Abgrund, tief mit ſchaudervollen Weiten,
Und ſchreckt hinunter ſtürzt des Berges Rücken.

Und unten liegt es, eine Welt in Stücken,
Ein Chaos wüſt verworrner Herrlichkeiten
Und wilder Elemente, die noch ſtreiten;
Sie aber ſteht mit ſtaunendem Entzücken.

Und ſteht wie feſtgebannt in Zaubernetzen,
Und wagt es nun, um mehr und mehr zu ſchauen,
Dicht an den Rand den flücht'gen Fuß zu ſetzen —

Sieh, da entfällt der Schleier ihren Brauen,
Und ſchwindelnd zwiſchen Furcht und Luſt und Grauen,
Stürzt ſie hinab ſich in der Fluth Entſetzen.

Das Roßfeld.

Verhallt ſind hinter mir die Donnerſtimmen,
Verhallt die Stürme brauſender Cascaden,
Hier ſchlummern noch die Chöre der Najaden,
Und ſtille Gletſcher hoch im Lichte glimmen.

Wie ſchweigſam dort die goldnen Wolken ſchwimmen!
Und heilig Schweigen ruht auf allen Pfaden,
Die einſam hier mit ew'gem Schnee beladen
Aus ſtiller Tief' zur ſtillen Höhe klimmen.

Und drüber ſeh' ich nun aus blauen Sphären,
Um auch dies Herz zur Ruhe zu verklären,
Dein ſchönes Bild ſich zu mir niederbücken.

Zur höchſten Feier will es mich entrücken,
Der Schmerz iſt ſtumm und ruhig das Entzücken,
Und ausgeweint die letzte unſrer Zähren.

Die Grotte.

Laßt mich ſchließen, laßt mich enden,
Ich verweilte ſchon zu lang.
Nach des Nordlands Höhen wenden
Laßt mich meinen Pilgergang!
Kann die kranke Bruſt geneſen
In des heißen Sommers Brand?
Wo ich nie noch bin geweſen,
Dort ſei nun mein Vaterland.

Still in Grotten möcht' ich wohnen,
Tief in Tiefen ſchaurig kühl,
Oder mit den Adlern thronen
Auf bemooſter Berge Pfühl.
Möchte mit den Bergen bauen
Meinen Weg den Wolken zu,
Und gehüllt in Nacht und Grauen
Und im Sturme fänd' ich Ruh.

Eines Bergſtroms Wogen ſchlügen
Kühlend an die glüh'nde Bruſt;
In das tiefſte Meer ſie trügen,
Was ich ſchmerzlich mir bewußt.
Dann zu neuer Kraft geboren,
Frei bin, wie der Wolken Zug,
In's Unendliche verloren
Irrte der Gedanken Flug.

Einſt dann, wenn im fernſten Grunde
Dort die Sonne wie der Traum
Einer letzten Wonneſtunde
Auslöſcht in der Woge Schaum,
Wenn gehüllt in ſanfte Trauer,
Hoch und voll der Mond erſcheint,
Und in ſeine Geiſterſchauer
Eine Wolkenharfe weint — —

Träumend ruh' ich in der Arche
Aus von meiner Wanderfahrt;
Träumend wieder von dem Gotte,
Den ich einſt im Geiſt gewahrt,
Von dem Wahn, den zu vergüten
Meine Welt iſt reich genug,
Von der lieblichſten der Blüthen,
Die der Sturm ſo früh zerſchlug.

Eine Thräne fühl' ich gleiten
Und das ſtarre Herz erweicht,
Plötzlich, wie durch Silberſaiten
Leichter Geiſterodem ſtreicht,
Ruft es aus der Tiefe dringend,
Ach, ein Ton, wie lang vermißt!
Leiſe flüſternd, leiſe ſingend, —
Und ich weiß ja, wer es iſt.

„Laß die Berge, laß ſie ſtehen,
Laß die Wolken über dir,
Und den Strom zum Meere gehen;
Ruh' für dich iſt nur bei mir.
Sieh hier, diamantne Hallen
Sind geöffnet, tritt herein!
Schön bekränzt kann mit Korallen
Legſt du dich und ſchlummerſt ein.

„Keine Nacht giebt mehr dem Tage
Hier ſein blaſſes Bild zurück,
Denn zur goldnen Wundersage
Wurde das verlorne Glück;
Und durch Thore von Rubinen,
Endlos tief, unendlich weit,
Lächelt es mit Engelmienen
Ein ſel'ge Ewigkeit."

Der grüne Garten.

Ja wohl, im grünen Garten dort,
Ja, dort iſt Fried' und Ruh'.
Da ruhen ſie, da ſchlafen ſie;
Da ruheſt nun auch Du.

Sie gingen ſchon des Morgens früh,
Und gruben ſtumm ein Grab,
Dann kamen ſie, dann gingen ſie,
Und ſenkten Dich hinab.

Und was man mir gelaſſen hat?
Den tagelangen Schmerz,
Die Nächte ohne Schlaf und Ruh',
Und ein gebrochnes Herz.

An Platen.

Sprich! wann kehrſt du, kühner Dichter, daß ich an die Bruſt dir ſinke,
Von der honigreichen Lippe Muth und neues Leben trinke?
Zwar Geheimniß iſt mein Name, und du darfſt nach ihm nicht fragen,
Aber will es einſt die Stunde, ſoll ein heißer Kuß ihn ſagen.
Ja, verhängnißvoll, ſo ſei ſie, die verhängnißvolle Gabel!
Ach! was du ſo ſtrenge rügteſt, leider iſt es mehr als Fabel.
Aber eh' als Siegerwaffe ſie vom Giebelfelde blinke
An Apollo's Heiligthume, flieh' ich: nur auf jede Zinke
Noch ein halbes Dutzend Narren aufgegabelt zum Exempel!
Ach, entweihet wird ja ſtündlich jeder, auch der höchſte Tempel!
Deiner Gabel laß noch Einen und den Andern dir empfehlen,
Dann gieb uns den Zauber wieder von Sonetten und Ghaſelen.
Ariſtophanes, du kennſt ihn, ſpricht ſogar von Ungethümen,
Welche kühn bekämpft zu haben, er ſich zweimal durfte rühmen;
Nun, ſo nimm für Ungethüme jene widrigen Geſtalten,
Die, ein einzig Ungeheuer, ſich in hunderte zerſpalten,
Allenthalben ſich verbreiten und der Seele Mark verzehren,
Immerdar in andern Formen als dieſelben wiederkehren!
Die mit ſtolz gehobnen Schritten zum Altar des Höchſten ſteigen,
Um ſich dort vor Gott in Demuth, doch zuerſt vor ſich zu neigen,
Hoch empor die feingeſpitzte lichtverklärte Naſe tragen,
Oder armeſünderhaft auch ſtets den Blick zur Erde ſchlagen;
Die des Morgens uns den Himmel und die Hölle gar verbeißen,
Und im Abendclub ihr Späßchen, oder auch ein Zötchen reißen;

Die das Heilige gemodelt zur empfindsamen Kokette,
Und ein Christentümchen drechseln für die Damentoilette;
Die mit Histrionenkünsten, um als Tröster sich zu spreizen,
Erst die Nerven weiblich kitzeln und zur Schmerzenszuckung reizen,
Jämmerlich an fremden Jammer flicken ihren eignen Jammer,
Den sie doch so leicht verwinden in der unbelauschten Kammer;
Deren Worte Blum' auf Blume, wenn auch kalt wie Winterflocken,
Wohlgewählt doch, eine Thräne schönen Augen zu entlocken;
Die nur Dunst und Träume bieten, und ein Feuer ohne Klarheit,
Oder Licht doch ohne Wärme, und Vernunft entblößt von Wahrheit,
Aber nie zum Sonnenapfel ächter Menschlichkeit sich schwangen,
Nimmer nach dem Licht der Wahrheit beißt mit beißen Schmerzen
rangen,
Nie der höchsten Schönheit würdig einen Opfertrank gespendet,
Noch dem Ernst der Wissenschaft je Geist und Kräfte zugewendet,
Doch die Nacht des Mittelalters und der Kirche Sturz erblicken,
Wenn der Pudel sie bepißt hat eines ächten Katholiken,
Und dann, wüthend um sich schauend, packen wie mit Häscherhand
In dem Meßner und dem Glöckner einen zweiten Hildebrand;
Während sie doch auch wohl Päpstchen gerne spielten dann und wann,
Daß man, doch mit süßen Worten, sanft belegt sei mit dem Bann.

Oder soll ich lieber Jene deiner Schicksalsgabel weihen,
Die im Halben nur und Lauen, aber da gewiß gedeihen?
Die an Wahrheit und an Lüge nichts gewinnen, noch verlieren,
Und den Libanen ersticken, mit Erfolg zu transspiriren;
Gern auch an dem Buch der Bücher rubten von des Amtes Bürde,
Wenn es mit dem Wochenblatte pünktlich ausgegeben würde;
Gott und Vaterland und Kirche leicht sich aus dem Sinne schlagen,
Aber voll die Backen nehmen, wenn sie guten Abend sagen;
Wohlbehaglich stets und friedsam, Feuereifer nur zu Zeiten,
Um an allen Straßenecken ihre Flachheit auszubreiten,
Aber feig dann oder lästernd wenn ein Mann tritt in die Schranken,
Den der Himmel hat gestempelt mit dem Siegel der Gedanken.

Doch, wo bin ich hingerathen? o, vergieb mir im Gedränge
Zwiſchen Liebe, zwiſchen Anmuth und dem Zauber deiner Klänge!
Weg damit, woran ich mahnte! daß nicht Paleſtrina's Chöre
Aus dem niedrigſten der Sümpfe deutſches Froſchgequak dir ſtöre!
Nein, des heitern Sängers Auge dürfe trüben nur der Schatten,
Den ein Muſenberg geworfen auf des Vaterlandes Matten.
Willſt du zürnen, willſt du ſtrafen, ſtraf' als Dichter nur den Dichter,
Lieber noch die Schickſalshexen als proſaiſche Geſichter!
Laß du dieſe einem Andern, und ihm ſei es vorbehalten,
Wenn du Blumen niedermähſt, auch das dürre Holz zu ſpalten.

Wandle du indeß nur froh hin, ſing' und dichte unverdroſſen,
Und ein Heſperidenfrühling bleibe vor dir ausgegoſſen:
An den Gott in deinem Buſen, den verkannten Dichter mahne
Dante auf dem Capitol dich, und Apoll im Vaticane.
Jeder Apenninengipfel ſei für dich ein Helikon,
Jede Quelle dir ein Spiegel, der dich zeigt bekränzet ſchon!
Ueber grünen Epheuranken, über mächtigen Ruinen
Gehe auf dir jene Sonne, die für Sophokles geſchienen:
Fühle groß dich, wo nur Großes große Herzen einſt empfunden,
Stampfe Kraft dir aus dem Boden, wo die Scipionen ſtanden!
Und wenn heim zum deutſchen Lande — ſei es bald! — dich ruft die Zeit,
Liege ſchon die Lorbeerkrone ſchwerbelaubt für dich bereit.

Fragmente aus dem entfeſſelten Prometheus.

Komödie.

Erſtes Fragment.

Die Scene iſt in Dümmelfingen.
Straße. Nacht.

Prometheus. Hermes. Jobs.

Hermes.

Hinunter längſt von ſeiner Himmelsbahn
Sank Helios zum alten Ocean,
Und immer kälter wird und feucht die Nacht.
Nur gut, daß wärmer ich mich angezogen!
Wie ſchön der Carbonari mich umbauſcht,
Den heut' ich erſt von einem Philelegen
Für meine alte Chlamys eingetauſcht.
Bald wird auch dir behagen, was bis jetzt
So gar empfindlich meinen Freund verletzt;
Bald wirſt von ſelbſt der Zögling der Natur
Sich an die Bruſt der heutigen Cultur.
Mög' die für heut' uns nur bei Zeiten
Nach kurzem Mahl ein warmes Bett bereiten!
Zwar ſeh' ich nun, ſo weit die Augen dringen
In dieſer rabenſchwarzen Nacht,
Zur Gasbeleuchtung hat's mein Dümmelfingen
Noch bis zur Stunde nicht gebracht.

Dafür kommt dort, gleich einem Wandelſterne,
Nachtwächter Jobs mit ſeiner Stalllaterne.
Hab' Acht! Dies iſt auch noch ein Phänomen,
Das du noch nie bei'm Lichte haſt geſehn,
Ein Pharosthurm lebendig gar der Nacht,
Ein Mann, Prometheus, wie für dich gemacht.
Den mußt du ſehn noch, wie gefaßt er ſchreitet,
Vom hellen Strahle ſeines Lichts geleitet.
Tritt näher uns, ſpartaniſcher Ephore,
Du zweiter Kronesſohn, moderne Hore,
Die Fleiſch und Bein gewordne Uhr!
Wenn nach dem heißen Tage nur
Die hohe Polizei der Stadt
Ihn richtig aufgezogen hat,
Daß ſein Verſtand nicht ſtille ſteht,
Wie's wohl ihr ſelbſt zu Zeiten geht!
Doch ſieh, er wiegt ja ſeinen Speer
Als Perpendikel hin und her.

Für mich war ſtets dies redliche Gemüthe
Von ſtädtiſcher Kultur die ſchönſte Blüthe;
Ein Veilchen gleichſam, das in Nacht verborgen,
Mit ſeinem Duft erquicket bis zum Morgen. —
Er ſieht mich an, der Gute, ganz verdutzt,
Nachdem er ſein Laternenglas geputzt.
Hör's nur mit an, mein Jobs, und laß mich enden,
Und fürchte nichts, du biſt in guten Händen.

(Zu Prometheus.)

Sieh, dieſer Ehrenmann iſt aufgeſtellt,
Daß Jedem ſei der dunkle Pfad erhellt,
Daß ſelbſt der Dieb bei ſeiner Leuchte Schein
Ohn' Leibesſchaden ſteige aus und ein,
Daß er ſogar die Uhr ihm repetire,
Auf daß er ſich zur rechten Zeit ſalvire.

Und endlich giebt er ihm mit weiſer Eil'
Ein Sprüchlein mit noch zu der Seele Heil.
O! die ihr ſtets verkannt die Zeit
Germaniſcher Gemüthlichkeit,
Und längſt ihr habt den Untergang geſchworen! —
Nur unſern Jobs hier laſſet ungeſchoren;
Laßt ihn, ſoll Alles ſtille ſtehn,
Die Straßen auf- und niedergehn, —
Laßt uns ſein Licht, damit doch Eines glimme,
Laßt uns ſein Horn, die öffentliche Stimme!
Soll es doch nur mit ſtetem Dröhnen
Ein zartes Ohr an Feuerlärm gewöhnen. —
Doch halt, dort eben! ſiehſt du nicht
Ein zweites wunderklares Licht?
Dort wacht noch einer für der Menſchheit Wohl!
Ein Weiſer iſt's, ich kenn' ihn wohl.
Der Narren haſt du heut' genug geſehn,
Komm, laß uns zu dem Weiſen gehn.
Es wird ihn königlich gaudiren,
Zwei Götter bei ſich zu gaſtiren;
Und nennſt du dich, wie wird er gucken!
Und übermorgen läßt er's drucken.
So haben wir dann ganz gemach
Für Eine Nacht doch Dach und Fach.
Zwar iſt er keiner jener Sieben,
Doch einen hat er keiner Lieben,
Den ſchwerlich du vergeſſen haſt,
Den alten Aeſchylus zu Gaſt.

Prometheus.

Den Aeſchylus?

Hermes (bei Seite).

Das giebt ihm doch den Reſt!

Prometheus.

Wie kommt denn der in dieſes Narrenneſt?

Hermes.

Wie kommen wir denn her? Komm, folge mir,
Und unterwegs erzähl' ich's dir.

(Im Weitergehen.)

Du weißt von Ariſtophanes, wie noch im Tod dem alten Vater
Der Tragödie gewogen blieb der heitre Schutzgott der Theater.
Den Sophokles auch hat der Gott in treuem Herzen ſtets gehegt
Und manchen friſchen Epheukranz auf ſeine klare Stirn gelegt.
Selbſt jetzt noch manchmal flüchtet er ſich ſtill hinab in's Schattenreich,
Doch bei dem Höllenhund verweilt ſein ſehnlich ſchmachtend Auge gleich,
Um nach der Oper Teufelsſpuk und ihrem Bellen und Miauen,
An mehr ſolidem Gräuel ſich ein Viertelſtündchen zu erbauen.
Doch dringt er weiter eines Tags, bis er vor Pluto's Throne ſteht
Und von dem ſtrengen Gotte ſich die Eine Gnade nur erfleht:
Gebt mir den Aeſchylus heraus, den Mann des Wortes und der Thaten,
Daß er den Tempel rein mir fegt von Trommelſchlägern und Caſtraten!
Der König winkt, man ruft, man ſucht, und findet leer des Dichters Thron;
Dem Gott zuvorgekommen war ſchon längſt ein deutſcher Muſenſohn.
Der hatt' mit Phraſenweihrauch erſt den alten Dichter halb entgeiſtert,
In tiefen Schlaf ihn dann gelullt, und ſo zuletzt ſich ſein bemeiſtert.
Doch da der Vielgereiſte weiß, daß in dem nächſtbelegnen Lande,
Weil es noch nicht dem Zollverein beitrat, ein Geiſt iſt Contrebande,

Hat er in ſeiner Herzensangſt, man denke nur, mit Haut und Haar
Den ganzen Aeſchylus verſchluckt und halb und halb verdauet gar.
Er ward dann an der Grenze zwar vom Fuß zum Wirbel viſitirt,
Doch ungehoben blieb der Schatz; und als den Schlagbaum er paſſirt,
Hat er im nächſten Städtchen gleich ihn wiederum von ſich gegeben;
Nun hatten mehr denn Hunderte für lange Zeit daran zu leben.
Denn, mußt du wiſſen, was nun Der und Jener von ihm ausgeſpuckt,
Hat ſtets ein Dritter wiederum mit heißem Appetit verſchluckt.
So wandert nun der Aeſchylus noch immer bis zu dieſer Stund',
Metempſychoſiſch ab und zu, von Ort zu Ort, von Mund zu Mund.
Die Mediciner nennen dies in ihrer Sprache nur vomiren;
Allein der Philolog von Geiſt und klaſſiſchem Geſchmack: ediren.

Jobs (ſingend).

Ihr Herren und Damen laßt euch ſagen,
Es hat die Glocken Elf geſchlagen.
Mit Zwölf dann gebt's von vornen an,
Dreizehn hat nie noch gut gethan.
Schlaf, Kindlein, ſchlaf!
Der Vater hüt't die Schaf',
Die Mutter ſchüttelt's Bäumelein,
Da fällt herab ein Träumelein.
Schlaf, Kindlein, ſchlaf!

Zweites Fragment.

Studirzimmer, ſparſam von einem Lichte erhellt. Am Schreibpult der junge Gelehrte, vor ihm aufgeſchlagen der gefeſſelte Prometheus des Aeſchylus. Prometheus und Hermes ſind unbemerkt hinzugetreten.

Der junge Gelehrte.

„Hörſt du der kuhgebörnten Jungfrau Spruch?“
Die ſchlimmſte Scene dies im ganzen Buch!
Die verzweifelten Io-Irren,
Sie werden mir ſelbſt noch den Kopf verwirren:
Denn tauſend Zweifel bieten ſich
Und martern mich.
Zwar möglich, daß, ich fühl' es wohl,
Auch hier Symbol ſteckt im Symbol,
So eins im andern tief und feſt,
Ein ganzes Rattenkönigneſt, —
Doch iſt die Fabrt auch gar zu kraus,
Und mit allen Karten kommt nichts heraus.
O daß uns das Schickſal den Atlas entwandt,
Den der Dichter ſelbſt einſt hatte zur Hand! —
Und Io ſelbſt, wie denk' ich ſie mir?
Trug nur ihr Haupt der Hörner Zier,
Die Hörner gleichſam unverletzt,
Die Zeus der Here aufgeſetzt?
Oder war eine Kuh ſie ganz und gar,
Von Kopf zu Fuß mit Haut und Haar?
Und der Spieler, ſo ſie that agiren,
Kam der herein auf allen Vieren?

Wie ſtand's denn um die Actien? —
Und ihre Declamation?
Hat ſie gebrüllet? ſey Gott vor!
Das feingebildete griechiſche Ohr!
Nein, ſie ſprach, wie der Prometheus auch,
Nur etwas hohl herauf aus dem Bauch:
Halb Sprache war's, halb dumpfes Muhn,
Wie heute noch Bauchredner thun. — —
Und ob ſie wohl einen Schweif auch trug,
Und etwa Kreiſe damit ſchlug,
Oder ob ſie ihn ängſtlich gezogen ein?
So wird es wohl geweſen ſein.
Auch welche Farbe trug das Rind,
Mein Scholiaſt hat's überbracht —
Ich wollte, die Scen' ſpielt' in der Nacht,
In der Nacht ſchwarz alle Kühe ſind.

So kau' ich nun ſchon manches Jahr.
Nur Eins vor andern wird mir klar,
Wird klarer mir von Stund' zu Stund'
(Zur Oſtermeſſe geb' ich's kund):
Des ganzen Prometheus Zweck und Ziel
Iſt eigentlich doch nur ein Spiel,
Von der einen Seite ganz naiv,
Wiewohl von der andern unendlich tief.
Denn Alles in Alles zuſammengefaßt; —
Daß Atlas mit der Himmelslaſt
Fern ſteht im dunklen Abendland,
Daß der Held des Stücks das Licht entwandt,
Der Berg, die Kuh, der Mond ſo mild,
Die Feſſel, des Band's und der Binde Bild,
Der Mädchen-Chor, dies Fliehn und Springen,
Und all das Durcheinanderſchlingen —

Kurzum, nur freilich mit plaſtiſcher Ruh,
Sie ſpielen Alle nur blinde Kuh!

Prometheus (ihm das Licht ausblaſend).
Sei du der blinde Ochs dazu!

Drittes Fragment.

Straße.

Hermes. Prometheus. Später der Chor.

Hermes.
Wie ſteht's, Prometheus, immer noch erboſt?
Wir ziehn ja weiter, heut' noch, ſei getroſt.

Prometheus.
Der Greif auch wieder da mit ſeinem Reiter?
O ſparet euren Troſt und trollet weiter!

Hermes.
Hängſt du denn noch in deinen Eiſenringen
Am Caucaſus? Wir ſind in Dümmelſingen.

Prometheus.
O heil'ger Aether du!

Hermes.

Freund, Beſter, Lieber,
Die Zeiten ſind verbei, du ſprichſt im Fieber.

Prometheus.

Und du der Lüfte Hauch, der flügelſchnellen,
Zahlloſes Geflüſter du der Meereswellen —

Hermes.

Iſt dort der Markt nicht, wenn ich's richtig faſſe?
Und ſtehn wir da nicht in der Kräutergaſſe?

Prometheus.

Und ihr hinweg mit euren Schmeichelkönen,
Okeaniden, wollt ihr auch mich höhnen?

Hermes.

Sei klug, ich bin's, dein luſtiger Geſelle,
In einer Stunde wechſeln wir die Stelle.

Prometheus.

Ha, du, ſo komm, wozu noch länger harren?
Sieh mich nur an, ich werde jetzt zum Narren.

Hermes.

Hart war's, doch mußt du's ſo genau nicht nehmen.
Ließ Einer doch erſt geſtern ſich vernehmen,
Der deine Wohlthat dankbar will erkennen;
Ich hört' ihn einen Lichterzieher nennen.
Der ſchwur, er wär' ein ruinirter Mann,
Beſonders jetzt; denn Alles würde theuer,
Wo nicht dein Scharfſinn Licht und Feuer
Dem ewig kargen Himmel abgewann.
Auch ſitz' er jetzt im Magiſtrat,
Und leuchte dort mit weiſem Rath,

Und denk' es heut' zu prevenîren
Der ganzen werthen Bürgerſchaft,
Daß ſie zu deiner Ehr', wie ſchmeichelhaft!
Die ganze Stadt illuminiren. —
Und die Patricier, blieben ſie zurück?
Wer war es, der im Augenblick
Dir leiſe flüſternd anvertraut
Das Schickſal ſeiner Herzensbraut?
Das altehrwürd'ge Vorurtheil,
So ſehr es auch die Welt regiert, —
Hochſinnig hat er reſignirt,
Und ſuchet nun des Stammbaums Heil
In friſchem bürgerlichen Blut,
Und bürgerlichem Hab und Gut.
Das edle Herz! Doch leider ach,
Der Geiſt iſt willig und das Fleiſch iſt ſchwach.
Von dir nun hofft er Hülfe nur.
Des alten Prießnitz Waſſerkur
Hat keineswegs ihm angeſchlagen,
Er muß es mit dem Feuer wagen.
Und freilich, Aphroditens Herd
Hat nie des Feuers gern entbehrt.
Für's ganze Leben hätten wir nun Brod,
Wenn wir zu Zeiten uns dazu verſtehn,
Dem hohen Adel beizuſtehn
In dieſer ſeiner Feuersnoth.
Was mußteſt du gleich ihm den Rücken kehren?
Mein Freund, ſo kommt man freilich nicht zu Ehren.

Prometheus.

Hab' ich geſtöhnt, hab' ich nicht ſtill gehalten,
Als mir der Demantkeil die Bruſt zerſpalten?
Ein Wort, und meine Kette war gebrochen,
Ein einzig Wort, und hab' ich's ausgeſprochen?

Die Erde bebt im tiefſten Grund,
Das Meer ſpritzt an des Himmels Rund,
Der Fels zerſpringt in Feuersgluth, —
Und dieſe Abderitenbrut —

Hermes.

So leb' ich's mir, ich würd' es auch ſo machen.
Doch beſſer noch, du lernteſt endlich lachen.

Prometheus.

Mein' ich doch, die Sonne, die ich grüße,
Wär' auch nur ein Funken, und ich müſſe
Entwandt ihn haben aus dem Meer
Des Urlichts, oder ſonſt wo her;
Und die Fünklein Sterne dort oben
Könnten ſein nur hinaufgeſtoben
Aus dem heißen Blut, das in mir trieb,
Als ich vor Froſt mir die Hände rieb!

Hermes.

Halt ein, halt ein, wir werden uns blamiren,
Und vollends den Credit verlieren!
Welch' phraſenqualmaufwirbelnder Orkan!
Dann ſtehſt du wieder ſtumm, und ſtarrſt zur Erden, —
Soll unſer Auszug etwa tragiſch werden,
Mußt du's am rechten Ende faſſen an,
Daß man auch merkt, wir haben Schule;
Friſch zugedreht, ich halte dir die Spule!
Kann's deiner Bruſt Erleichterung bringen,
Verfluchen wir das Dümmelſingen
Von einem Thore bis zum andern,
Indeß wir luſtig weiter wandern!
Zum Henker auch! ſoll dieſe Brut
Umſonſt zwei Ehrengötter äffen,

Und unbeſtraft das beſte Gut
Mit Pudelunverſtand bekläffen?
Komm, wir erheben unſern Finger:
Weh euch hiemit, ihr Dümmelfinger!
Weh eurer Saaten Ueberfluß,
Und jedem höheren Genuß,
Den ihr ſo gern ſtets mochtet nippen,
Fortan entſchwind' er euren Lippen!
Vertrocknet ſei des Geiſtes Brunnen,
Verkehrt, was mühvoll ihr erſonnen,
Entſchlüpfen ſoll euch ſtets der Faden
In euren Räthſeln und Charaden!
Dem Scherze fehle nun der Witz,
Dem Ernſte der Gedankenblitz,
Und was ihr dennoch haſcht, das theile
Der Dämon ſtets der Langenweile!
Sie ſei der Fluch, der böſe Geiſt,
Der allenthalben euch umkreiſt,
Und ſeine ſchwarzen Flügel ſenket
Auf Alles, was ihr thut und denket.
Er ſitze hinter euch zu Pferde
Mit ſchläfrig bleierner Geberde,
Im Freunde biet' er euch die Hand,
Und reiſe mit euch über Land,
Er ſtelle ſelbſt bei Tiſch ſich ein,
Der ungebetne Gaſt von Stein. —
Doch ſieh! da kommt ja unſer werther Ober!
Gegrüßt ihr Herrn! Nun treten Sie nur vor;
Wie ſchade, daß Sie nicht ein wenig früher kamen,
Indem wir eben uns die Freiheit nahmen,
Mit einem kleinen Segen
Das werthe Städtchen zu belegen.
Hier will ein armes Herz faſt brechen,
Verſuchen Sie's, ihm troſtreich zuzuſprechen.

Eber.

Friſchen Muth gefaßt, Prometheus; zwar ich kann dir's nicht verdenken,
Wenn ſich unmuthsvoll zur Erde manchmal deine Blicke ſenken.
Wir auch haben viel gelitten in den letztverfloſſnen Jahren,
Morſch ſind die Laternenpfähle, ganz das Pflaſter ausgefahren.
Geſtern iſt der Strang geriſſen an der Magdalenenglocke,
Und der Glöckner lag im Staube mit kaum anprobirtem Rocke.
Nach der Windfahn' auf dem Thurme mag ich gar nicht auf mehr ſehen,
Denn ſie kann vor Roſt ſich nicht mehr fügſam nach dem Winde drehen.
Und das Horn von unſerm Kuhhirt iſt halb durch und ausgeblaſen,
Unmelodiſch muß das Vieh nun ſchon ſeit ſieben Wochen graſen.
Und das Brod wird täglich kleiner, der Kaffee hat aufgeſchlagen, —
Doch wie viel kann anders werden, laßt uns nur nicht ganz verzagen!
Hat man nicht Kartoffelſaft ſchon längſt zu Weine deſtilliret,
Selbſt aus lumpigem Papier jüngſt ſüßen Zucker raffiniret?
Himmel, wenn ein Oekonom bald ein Mittel doch erſänne,
Wie der Litteratur auch endlich Nahrungsſtoff man abgewänne!
Zwar es dürft' kein Rumford Alles auch nur halbgenießbar brauen,
Doch für unſern Viehſtand wäre ſicher auf Gewinn zu bauen.
Ueberlegt es doch nur, wenn wir in Verdeutſchungsſchweinereien
Unſre Schweine wühlen ließen, würden ſie nicht auch gedeihen?
Werden Sonntags unſre Enten weniger dem Gaſte ſchmecken,
Wenn ſie künftig ihren Schnabel in die Muſenquelle ſtecken?
Süße Triebe Hahn und Henne ſeltner nur zuſammenführen,
Wenn ſie ſatt gepickt ſich haben erſt an myſtiſchen Broſchüren?
Oder wird für Freiheit matter uns das Herz im Buſen klopfen,
Wenn wir mit dem Sophronizen unſre Martinsgänſe ſtopfen?
Oder minder feine Wolle künftig unſre Schafe decken,
Wenn ſie fortan ſtatt des Salzes unſre Komiker beleckten?

Wären Damenalmanache dieſer Schweizerkühe Futter,
Wie gediegen wär' der Käſ' dann, und wie ſchmackhaft unſre Butter!
Unſre Fleiſcherhunde brauchten nicht an Knochen mehr zu kauen,
Wenn ſie lernten dies und jenes kritiſche Journal verdauen.
Ja ſie würden beſſer kläffen, würden ſchulgerechter beißen,
Polizeigemäß beſchnüffeln, und auf höhern Wink zerreißen.
Lobpreisſel'ge, zur Begeiſtrung allzeit fert'ge Heflakaien
Seg'neten mit Idealen jährlich unſre Stutereien;
Und mit andern unerträglich bitterſüßen Modeſchriften
Wären dann doch nur noch Ratten oder Mäuſe zu vergiften.
Aber ein paar Dutzend wünſcht' ich von gewiſſen Zeitgemäßen,
Daß wir auch noch für die Zukunft in Natura ſie beſäßen.
Denn vortrefflich auf den Feldern werden Armeſündermienen,
Kapuzinerphiloſophen uns als Vogelſcheuche dienen. —
Doch nur fromme Wünſche ſind das, der Geſang geht auch zu Ende,
Und ich ruh' nun, bis der Dichter mir ein Weitres überſende.
Haltet nur für Geig' und Flöte gleich bereit die Futterale,
Denn im letzten Acte ſehn wir uns ja doch zum letzten Male.

Viertes Fragment.

Wirthshausſtube.

Hermes, Prometheus, Hinz, Kunz und andere Gäſte;
die Kellnerin.

Hinz.

Mit Verlaub, ihr Herrn —

Hermes.

Meine Herrn, mit Vergunſt —
Ich übe nie Verſtellungskunſt;
Das leuchtet einem Jeden ein:
Wir können keine Heiden ſein,
So Heidenkinder ganz beſtimmt,
Wie man es hier zu Lande nimmt.
Wär' ich ein Heide, wär' ich blind,
Wie ſäh' ich dort das hübſche Kind?
Tritt näher, ſchmucke Kellnerin,
Du wirſt ja wiſſen, wer ich bin;
Hab' dich als Hebe ſchon gekannt,
Und Ev'chen hat doch auch Verſtand.
Ja, ehmals war es anders freilich,
Und Geiſtesblindheit ſelbſt verzeihlich;
Doch jetzt, wo jeder Bürſtenbinder
Den Fauſt und die vier Haimenskinder,
Und zwar gedruckt in dieſem Jahr,
Beſitzt in Einem Exemplar —
Was war dagegen Wachs und Stift?
Und was hier meinen Freund betrifft,
So iſt es aller Welt bekannt,
Wie ſchlecht mit Vater Jeus er ſtand.
Wir ſitzen ſo vertraulich hier
Bei unſerm Glaſe Doppelbier;
Gefällt es der Verſammlung werth,
Erzähl' ich, was auch uns verkehrt
In hellſtes Licht die Finſterniß.
Ja, meine werthen Herrn, gewiß,
Der Wunderdoctor, vielbeſprochen,
Er hat auch uns den Staar geſtochen.

Kunz.

Laßt hören! Aufgepaßt, ihr Herrn:
Von Wundern hör' ich gar zu gern.

Hermes.

Als ich — es war im Jahre zwanzig —
Als Musterreiter just von Danzig
In dieses liebe Städtchen kam,
Das erste Wort, das ich vernahm
Am Thor schon, war die Wunderkunde,
Die eben ging von Mund zu Munde.
Ein Wunderdoctor, sagt' man mir,
Ist uns zum Heil erschienen hier;
Er heilet schon sechs ganzer Wochen
Bis in die Nacht ununterbrochen;
Doch ist es heut' das letzte Mal.
Da galt es eine rasche Wahl,
Und Roß und Wagen ließ ich stehen,
Um auch den Wundermann zu sehen.
Von selber drängt' von Straß' zu Straße
Mich das Gewühl der Menschenmasse,
Bis daß ich auf dem Markt mich fand,
Wo hoch der Wunderdoctor stand.
Gerade war etwas geschehn,
Was noch kein Auge hat gesehn,
Und Wunder rief es dort und hier.

Oberus.

Und Wunder, Wunder rufen wir.

Hermes.

Die halbe Menschheit war kurirt,
Und hatte eben transspirirt.
Ein altes Weiblein stand noch da —
Wie hieß sie doch nur — Hekuba!
Nun seht, dem armen Weiblein stund
Seit Jahren etwas schief der Mund;
Zwar schimpft' er noch drei Häuser weit

Bei ſchicklicher Gelegenheit,
Und ſucht' und betete in einem Athemzug:
Doch war er eben ſchief' Dem Wundermann genug!
Der Wundermann ihn kaum beſpricht,
So reißt er los ſich vom Geſicht,
Und wie von Furien gehetzt
Er über Kinn und Naſe ſetzt,
Will bald am Ohr ſich ſetzen feſt,
Bald ſucht er anderswo ſein Neſt,
Und wie zum dritten Mal er eben
Die Naſe will verüberſchweben,
Da ruft der Wunderdoctor ſtracks
Sein ſchauerliches Kunx em Pax
(Das heißt auf deutſch Patſch oder Halt),
Und ſtille ſtand das Maul alsbald.
Zwar ſchielt's ein wenig noch quer nach dem linken Ohr,
Wenn man's ſo recht bei'm Licht beſchaut,
Doch ſchimpft es beſſer denn zuvor,
Und betet noch einmal ſo laut,
Und Wunder rief es dort und hier —

Chorus.

Und Wunder, Wunder rufen wir.

Hinz.

Mit Verlaub, ihr Herrn —

Kunz.

Wir meinen nämlich,
Daß ihr es ausſprecht ganz vernehmlich;
Ich meine nämlich Stück für Stück —

Hermes.

Ha, ich verſteh', im Augenblick'

Kunz.

Was ihr ſo glaubet eigentlich,
Und was ihr nicht glaubt, meine ich —

Hinz.

Und ob es auch vom rechten Schlag,
Wie man's begehret heut zu Tag' —

Kunz.

Denn nur ſo Chriſt fein blank und pur,
Das geht uns wider die Natur.

Hermes.

Natürlich. Nun, da braucht es nichts,
Als vorzulegen, will's belieben,
Hier den Revers, den Angeſichts
Ich des Senats hab' unterſchrieben.
Wie meint ihr auch, daß mir geſchah?
Das Mundwerk eurer Hekuba,
Das Kenx om Pax, wie das ſo voll,
So myſtiſch von der Lippe quoll,
All das rief doch im Augenblick
Auch jene Zeiten mir zurück,
Als ich noch wirkte weit und breit
Durch Weisheit und Beredtſamkeit,
Und allgefeiert überdies
Der Hermes Trismegiſtos hieß!
Das neue mit dem alten Licht
Zu einigen, hielt ich für Pflicht,
Und höchſt gemein, ich ſag' es frei,
Dünkt' mich die Muſterreiterei.
Der rechte Weg war leicht gefunden:
Ich hatte bald in Nebenſtunden

Den alten ledernen Cicero
Romantiſirt — das giebt ſich ſo —
Und in der Aula defendirt mit Ruhm
Das chriſtlichgermaniſche Heidenthum.

Hinz.

Was —

Kunz.

Heiden —

Hermes.

Ihr verſteht mich nie!
Die chriſtlichgermaniſche Philologie!
Mein Freund hier opponirte ſchwach;
Es iſt gerade nicht ſein Fach.
Nun fehlte nichts zur Profeſſur
Der Eloquenz und alten Literatur,
Als meinen Namen da zu ſetzen.

Hinz.

Auf dieſes Blatt?

Kunz.

Was ſoll der Fetzen?

Hinz.

Weiſ't her!

Kunz.

Das iſt wohl gar Latein?

Hermes.

Germaniſches; das muß ſo ſein.

Indeſſen kann uns das nicht ſtören;
Ich überſetz' es euch —

Chorus.

Wir hören.

Hermes.

Ich glaub' an St. Luciferum
Und ſeinen Pferdefuß zumal,
Beſchlagen immer um und um
Mit dauerhafteſter Moral;
An ſein Gehörn, zum Stoß bereit,
Und ſeines Schweifs Geſchmeidigkeit.

Der Blocksberg iſt das Fundament,
Darauf der wahre Glaube ruht,
Und wer den Teufel nicht bekennt,
Verläugnet Gott im Frevelmuth,
Hat nicht den rechten Chriſtenſinn,
Und weder hier noch dort Gewinn.

Ich glaub' daß Bileams Eſel ſprach,
Wie mancher, der den Kopf verliert,
Glaub' an die Schwalbe, die vom Dach
Tobiä in das Aug' bofirt,
Und an ſein Hündlein, das naiv
Und wedelnd ihm entgegenlief.

Ich glaub' an Alrauns Wunderkraft,
Den Alp und manchen andern Druck,
Und das nur Eines Ruhe ſchafft
Vor ſchlimmerer Dämonen Spuk;
Ach, ſeit die Sonne ſtille ſteht,
Sich ruhelos die Erde dreht!

Ich glaub' von Kindes Beinen an
Die wundervolle Mährchenwelt,
Da mehr als Ein Octavian
Verſtand und Sinn gefangen hält,
Daß aufſteig' in der alten Pracht
Die mondbeglänzte Zaubernacht.

Ich glaub' an ſtetes Rückwärtsgehn
Der großen Welt- und Zeitenuhr,
Und an die chriſtlichen Ideen
In Scheiterhaufen und Tortur;
O glaubt, ich glaub' im neuſten Styl,
Ich glaube ganz unglaublich viel,
Ich glaub' —

Hinz.

Still, merkt, auf der Straß' iſt Spectakel!

Kunz.

Giebt's etwa wieder ein Mirakel?

Hermes.

Ich glaub' —

Hinz (am Fenſter)

Wir glauben's ſchon! Schaut! ſchaut!
Nur feſtgehalten und zugebaut!

Hermes.

Iſt das ein Rennen und Laufen!
Es ſtrömt herbei zu ganzen Haufen!

Hinz.

Die Häſcher ſind's mit Spieß und Stangen;
Sie haben ihn wiederum eingefangen.

Hermes.

Wen denn? laßt ſehn! Er iſt's, auf Ehre!
's iſt der Apoll von Belvedere!

Kellnerin.

Was haben ſie auch dem hübſchen Jungen
Die wüſte Kutte aufgedrungen!

Hinz.

Drei Wochen ſind's, daß er entſprungen —

Hermes.

Da leb' ich mir Frau Venus doch;
Die ſitzt gewiß im Kloſter noch!

Kunz.

Ich hab' dem Burſchen nie getraut;
Hat immer ſo keck in die Welt geſchaut.

Hinz.

Was Teufel, ſie kommen an unſer Haus —

Kunz.

Sie dringen ein —

Hermes.

Jetzt iſt es aus!
Hilf uns moderner Unverſtand!

Prometheus.

Antike Fäuſte ſind auch zur Hand!
Nur her! ich drücke ſie zu Brei,
Und mein Apoll wird wieder frei!

Trinklieder.

1.

Es labten ſich am goldnen Naß
Bekränzt einſt die Hellenen;
Auf Bärenfellen ſah man baß
Sich die Germanen dehnen;
Der Ritter ſchlug, zecht' er im Chor,
Ein eiſernes Viſir empor:
Zu gleichem Zweck ſind wir auch hier;
Doch viel ſolider trinken wir.

Die blonde Chloe trat herein,
Die Leier in der Hand:
Der Barde brüllte durch den Hain:
Freiheit und Vaterland!
Der Ritter, wenn er ſang und ſprach, —
Ein jedes Wort eine Lanze brach:
Zu gleichem Zweck ſind wir auch hier;
Doch viel ſolider trinken wir.

So ſetzen wir uns denn zurecht
Nach allerneuſtem Brauch!
Herr Kellner, einen Stiefelknecht,
Und die Pantoffeln auch!
Der Schlafrock, wißt ihr, geht herum,
An mir iſt das Präſidium.
Nun noch die Pfeife mir geſtopft!
Doch erſt fein ſauber ausgeklopft!

Und das hier iſt mein Ehrenglas;
Was Ritter und Hellene!
Es lebe dies, und lebe das,
Und dieſer auch und jene!
Und ſteigt der Wein uns in den Kopf,
So gilt es nur den alten Zopf!
Den Zopf, den Zopf, er lebe hoch!
Wir bringen's auch zum Zopfe noch.

Und Vaterland und Bärenfell!
Vergebt mir, daß ich gähne,
Und mich ein weniges zur Stell'
In meinem Seſſel dehne.
Wie lieblich ſchlürft ſich Glas auf Glas,
Und ſingt ſich dies, und ſingt ſich das!
Und Morgen, Freundchen, über's Jahr
Wird unſer Amtmann Jubilar!

2.

Eh' wir genießen, was der Wirth
Uns heut' beſcheeret hat,
Hab' ich die Ehre, meine Herrn: —
Der Herr Regierungsrath.

Sie denken nämlich auch, wie wir,
Den Morgen, der nun tagt,
Einmüthiglich zu feiern hier,
Wie das Programm beſagt.

Doch, daß ich dem Herrn Rathe doch
Auch ſeine Nachbarn nenn'! —
Dies hier der Herr von So und So,
Und hier der Herr N. N.

Und was man vor uns aufgeſtellt,
Herr Rath, in langen Reih'n,
Wenn uns der Wirth nicht wieder prellt,
So iſt's Champagnerwein.

Doch nun die Dräbte abgebaun!
Herr Rath, das war ein Knall!
Das fuhr hinauf, und fuhr hinab,
Das nennt man Knall und Fall.

Und nun das ein'ge Deutſchland hoch!
Ja, Deutſchland, einig, frei!
Das klingt und klirrt — nun, dacht' ich's doch!
Da ſprang mein Glas entzwei.

Das machte der Regierungsrath
Und die Begeiſterung.
Wo dieſe zwei beiſammen ſind,
Giebt's richtig einen Sprung.

3.

Wer wandelt dort die Straße her
So ſteif und lang geſtreckt,
Die Stirne von Gedanken ſchwer,
Doch hoch empor gereckt?
Wie feierlich iſt Schritt für Schritt,
Und wohlerwogen jeder Tritt!

Chor.

O jemine, o jemine!
Der lange Peter von Ipehö!

Die Hüte fliegen hier und dort,
Und Alles weicht zurück,
Wie glücklich, wem er gönnt das Wort,
Den gnadenvollen Blick!
Und wenn er in ein Haus tritt ein —
Aus allen Winkeln hört man ſchrei'n:

Chor.

O jemine, o jemine!
Der lange Peter aus Ipehö!

Und geſtern ritt er dort zur Zier
Den Pegaſus daher;
Doch wie er ſpornt das arme Thier,
Das iſt ſo ſteif wie er;
Und was er heute dedicirt,
War geſtern in der Angſt beſirt.

Chor.

O jemine, o jemine!
Der lange Peter aus Ipehö!

Da ſeht, nun beugt er dort um's Eck!
Wie langſam er ſich dreht!
Ja, edel iſt auch dann ſein Zweck,
Wenn er ſpazieren geht;
Und wenn er ſich die Stirne wiſcht,
Kühlt ſich die halbe Welt erfriſcht.

Chor.

O jemine, o jemine!
Der lange Peter aus Itzehö!

Er weiß, auf ſeinen Schultern ruht
Der königliche Thron,
Und unter dem patenten Hut
Die Conſtitution,
Und Völkerruhe, Fürſtenglück
In ſeinen Taſchen Stück für Stück.

Chor.

O jemine, o jemine!
Der lange Peter aus Itzehö!

Drum überall, an jedem Ort
Da iſt auch Er zur Hand,
Als Vaterlandes Schirm und Hort
Und Allerweltsverſtand.
Kein Trunk im Herbſt, kein Spiel im Mai,
Der lange Peter iſt dabei.

Chor.

O jemine, o jemine!
Der lange Peter aus Itzehö!

Und ach, ſein Rücken, helf uns Gott,
Iſt kugelfeſt gefeit,
Kein Witz verwundet ihn, kein Spott,
Er kennet ſeine Zeit;
Und wenn ihr ihm die Thüre weiſt,
Er kehrt zurück wie Banquo's Geiſt.

Chor.

O jemine, o jemine!
Der lange Peter aus Ipehö!

Und während ich dies Liedlein ſang,
Blickt' ich einmal zurück. —
Weh mir! da ſtand er groß und lang
Mir grade am Genick!
Doch lächelt' er in Ruh' und Fried'
Und ſchlug den Tact zu meinem Lied. —

Chor.

O jemine, o jemine!
Der lange Peter von Ipehö!

Der Leichenbitter.

Im raſchen, leiſen Leichenbitterſchritt,
Am Hut den ſchwarzen Schwalbenſchweif,
Ein feines Herrchen zu uns tritt
Und neigt ſich elegant und ſteif,
Im Namen aller Nächſtverwandten
Zu melden Freunden und Bekannten,
Daß geſtern Abend alldahier
Der Herr Verſtand als guter Chriſt
Sanft in dem Herrn entſchlafen iſt.
„Um ſtilles Beileid bitten wir."

Im raſchen, leiſen Leichenbitterſchritt,
Am Hut den ſchwarzen Schwalbenſchweif,
Das Herrchen wieder zu uns tritt
Und neigt ſich elegant und ſteif,
Im Namen aller Nächſtverwandten,
Zu melden Freunden und Bekannten,
Daß heut geſtorben alldahier
In Folge von Obſtruction
Die Freifrau Conſtitution.
„Um ſtilles Beileid bitten wir."

Und ſo mit leiſem Leichenbitterſchritt,
Das Herrchen kommt an jedem Tag,
Gebückt und freundlich zu uns tritt
Und meldet einen neuen Schlag,
Daß auch die Tänzerin Liſette
Geſtorben iſt im Wochenbette,
Und daß der erſte Leibbatſchier,
Der Stolz des Landes, der Koloß,
Sein thatenreiches Leben ſchloß.
„Um ſtilles Beileid bitten wir.“

Und alſo eilt's mit Leichenbitterſchritt,
Von einem bis zum andern Thor;
In jedes Haus das Herrchen tritt,
Am Hut den langen Trauerflor,
Im Namen aller Nächſtverwandten
Zu melden Freunden und Bekannten — —
Doch mit dem erſten Leibbatſchier
Das war zu weit getrieben doch;
Die Polizei ſteckt ihn ins Loch.
„Um ſtilles Beileid bitten wir!“

Erwin von Steinbach.

Es hat der gütige Gott gewollt,
Daß je nach hundert Jahren
Zu meinem Münsterbau ich sollt'
Vom Himmel niederfahren,

Und sollt' ihn auf und niedergehn,
Mit eignem Aug' betrachten,
Was sie derweilen ließen stehn,
Und was sie Neues machten.

In's Schiff trat' ich bedächtig ein,
Und sieh, mit einem Rocke
Hat man gezieret das Gestein
Vom Scheitel bis zur Socke.

Der hat nun Farben mancherlei
Trotz meiner Fensterrose,
Von Josephs Rock ein Conterfei
Im ersten Buche Mose.

Mich dünket, Ernst und graues Haar
Sind Ehrenschmuck der Alten:
Doch mögen sie's vollenden gar;
Es wird nicht lange halten.

Euch aber, die einfältiglich
Und treu, wie ich's gemeinet,
Mit Winkelmaaß und Meißel ſich
Um meinen Bau vereinet,

Mag nun ein ernſtes Herzenswort
Des Dankes wohl geziemen
Für jedes Bild am rechten Ort,
Für jedes Blatt am Riemen!

Und ihr da oben hoch zu Pferd,
Laßt euch mit Überbieten,
Chlodwig und König Dagobert,
Den Gruß des Friedens bieten!

Dort ſtellt ſich auch der Rudolph dar,
Recht meine Herzenswonne!
O edler Aar, o deutſcher Aar,
Und fleugſt du noch zur Sonne?

Ein vierter Platz blieb lange leer,
Gar klüglich abgerahmet;
Nun ſtellten ſie den Ludwig her
Der Vierzehnte benamet.

Ich hatt' 'nen Andern wohl im Sinn,
Der etwa kommen möchte,
Und nicht um ſchnöden Ruhms Gewinn
Mit fremden Armen fochte;

Doch hat's der Himmel ſo gewollt,
Mag der auch ſtehen bleiben,
Und helf' ihm denn ſein Flittergold
Die lange Zeit vertreiben!

Und nimmer ſoll es mich gereun,
Daß dort ich auf den Spitzen
Wohl in der Mitte ſeiner Leu'n
Den Salomo ließ ſitzen.

Was er mit Weisheit und Bedacht
Vollführet und erſonnen,
Es wurde feſtiglich vollbracht
In Gott, wie es begonnen.

So werde, daß er feſt beſteh',
Ein jeder Bau zum Tempel!
Doch mancher Bauherr war von je
Sich ſelber nur Exempel.

Und Bürgersmann auch und Geſell',
Die Raben und die Fernen,
Sie wollen bau'n wohl viel und ſchnell,
Doch ohne bau'n zu lernen.

Mit Ziegeln, langſam gar gebrannt,
Mit Quadern klug bebauen; —
Doch läßt ſich nicht zum Fortbeſtand
Mit Pflaſterſteinen bauen.

O großer Weltenbauverein,
O all ihr guten Geiſter!
Geſellen müſſen Viele ſein
Doch Einer nur der Meiſter.

Ein Meiſter, ſag' ich, muß es ſein;
Ihr wiſſet, wie ich's meine,
Und wo auch die Geſellen ſein
Nicht hält für Pflaſterſteine. —

Seht, alſo baute Zell' an Zell'
Die nimmermüde Biene,
Und fügte Bild und Fußgeſtell
Mein Töchterlein Sabine.

Und freudig hob ſich jede Bruſt,
Betrat ich meine Hütte;
Ein offnes Aug' war meine Luſt
Und derbe deutſche Sitte.

Und wenn man dann den Umtrunk hielt
In ſpäter Feierſtunde,
Da wurde wacker aufgeſpielt,
Da klang's von Mund zu Munde.

Da gab es auch manch ernſtes Wort,
Da ward in unſrem Sinne
Gebaut, gebaut in Einem fort
Bis an des Himmels Zinne,

Und ward ein Tempel aufgeführt,
Der Alles überdauert,
Den nie des Himmels Blitz berührt,
Der Regen nicht umſchauert.

Da dünkte mich mein Münſter klein,
So weit er auch mag ſchauen,
Und dünkte mich nur Holz und Stein,
Was ich zum Bild bebauen.

Phaethon.

Das Morgenthor iſt aufgeſprungen;
Dort kommt der Sonnenwagen ſchon!
So iſt's ihm endlich doch gelungen!
Die Zügel führet Phaethon.
Mit zuverſichtlichem Behagen
Sitzt er in ſeinem Gallawagen,
Und in der Rechten, ſanft geballt,
Die elegante Peitſche knallt.

Im Morgenwind die Mähnen fliegen,
Wie Donner hallt der Roſſe Schritt,
Und hinten iſt noch aufgeſtiegen
Und ſchwebet auf des Wagens Tritt
Ein galonirter Kammerdiener,
Und neben ihm ein Kapuziner;
Durch altes Recht der eine hier,
Der andre blinder Paſſagier.

Doch auch er ſelbſt hat längſt erwogen,
Daß nicht mehr darf geleuchtet ſein
Der Welt ſo über Rauſch und Regen
Und blindlings in den Tag hinein;
Er hat gehört von einem Peſa,
Und denkt zu leuchten nun auch roſa,
So ganz im Stillen hie und da
Im charitatis camera.

Drum kaum, daß er gewann das Weite,
Prüft er ſein neues Kutſchertum,
Und zucket links und lenkt bei Seite,
Und will um einen Berg herum
Sich ganz im Stillen weiterdrücken,
Mit ſeinem Licht der Welt im Rücken.
Da bleibt's den Roſſen nicht verhehlt,
Daß der gewohnte Lenker fehlt.

Es fährt Ein Geiſt in alle Viere,
Sie bäumen ſich, ſie ſetzen an,
Es jagt hinan die edlen Thiere,
Hinan die alte Sonnenbahn.
Vergebens, daß er ruft und knallt,
Vom Donnerhufe überhallt;
Sie reißen fort des Wagens Sitz,
Raſch wie der gluthbeſchwingte Blitz.

Sie ſtürmen fort, fort aus dem Gleiſe,
Und raſen auf und raſen ab;
Da hebt der Pol ſich aus dem Eiſe,
Zu Aſche brennt der Jakobsſtab,
Die Wage ſchmilzt, und hin und wieder
Fällt ſie in heißen Tropfen nieder,
Und all der Flammen Sturmeswehn'
Zwingt ſelbſt den Krebs, voranzugehn.

Längſt flog herab der Kammerdiener,
Und wie ein Schuppenphänomen
Hat man vom Pater Kapuziner
Auch nur die Kutte noch geſehn.
Vom Dritten wird nicht gern geſprochen;
Er hat vielleicht den Hals gebrochen; —
Doch die ſonſt nur im Lichte ſtand,
Die Welt ſteht nun im hellen Brand.

Frage.

Der Gott bin ich! ſo galt's in Rom,
Und ſchwindelnd über dem Altare
Hebt himmelan Sanct Peters Dom
In ſeiner Kuppel die Tiare,
Indeß das Gold im Kaſten ſpringt
Und Höll' und Himmel euch bezwingt.
Sie werden es gar leichtlich miſſen:
Die Weltgeſchichte ihr Gericht,
Des Menſchen Seele das Gewiſſen,
Der Geiſt den Gott im eignen Licht.

Und während ein das Gold man ſtreicht,
Ein Mönchlein, krank und abgebleicht,
Im Auguſtinerkloſter ſitzt,
Und langſam ſeine Feder ſpitzt.

Der Staat bin ich! war auch ein Wort;
Das hieß: der Herr und die Maitreſſe,
Und blieb es, und ob fort und fort
In's tiefſte Mark das Gift ſich freſſe.
Bald auf dem längſtentweihten Throne
Wankt auch des Wohlgeſinnten Krone,
Und bald, da hört man zum Entſetzen
Ein neues, nie vernommnes Wort,
Und bald, da ſiehet man ſie wetzen
Das Beil zu ihres Herren Mord.

Indeſſen ſitzt ein Knabe da,
Vertiefet in die Algebra,
Der unverwandten Auges ſieht,
Ob er den Kalkül richtig zieht.

Seht ihr an unſres Himmels Veſten
Im Oſt das blut'ge Morgenroth?
Und während blutig auch im Weſten
Die Sonne zu verſinken droht,
Steht hier noch das Geſpenſt des Alten,
Will dort ein Neues ſich entfalten;
Mit ſchmerzlich taſtendem Gefühle
Sucht es Geſtalt, es ſucht das Wort;
Doch ſchweigend ruht Gewitterſchwüle
Auf allen Geiſtern fort und fort.

Ob wohl auch jetzt wo Einer ſitzt,
Der langſam ſeine Federn ſpitzt?
Wie? oder iſt ein Andrer da,
Vertieft noch in die Algebra?

Der Muſikant.

Ich bin ein alter Muſikant,
Wie keiner mehr im deutſchen Land.
Ich hab' geſpielt die Flöte
In Geßner's Abendröthe,
Und mit dem Jauchzen und Gejohl
Der Bauern um die Wette,
Zum Tanze um die Linde wohl,
Die muntre Clarinette.

Und vor gar langer, langer Zeit
Ward auch zu ernſtem Männerſtreit
Und wilden Feſtgelagen
Die Harfe angeſchlagen.
Und ſpäter ließ ich dann und wann
Die Bergmannscither klingen,
Und mußten mir die Weiſe dann
Vom alten Rothbart ſingen.

Oft ſpielt' ich auf der Geige auch
Und ſprach, nach alter Meiſter Brauch,
Von all der Luſt, den Schmerzen
Im armen Menſchenherzen,
Und was an's Herz des Herzens ſich
Vertraulich ſucht zu ſchmiegen,
Und ohne meines Bogens Strich
Für ewig blieb' verſchwiegen.

Dann ſchlug ich auf die Orgel ſtark
Mit dieſen Fäuſten voller Mark,
Daß Grund und Kuppel dröhnen
Vom allgewalt'gen Tönen,
Daß aller Satansbrut zum Spott
Die Geiſter auf ſich raffen:
„Ein' feſte Burg iſt unſer Gott,
Ein' gute Wehr und Waffen."

Und als die Völkerſchlacht man ſchlug,
War ich's, der die Trompete trug
Zu ſturmgeſchwellter Lunge,
Die feur'ge Doppelzunge.
Und nirgend blieb ich je allein,
Wenn ich begann zu ſchmettern,
Von allen Seiten fiel es ein
Mit Blitz und Donnerwettern.

Das iſt nun Alles abgelebt,
Am Nagel die Trompete ſchwebt,
Was ſonſt noch möchte frommen,
Das hat man mir genommen.
Nun darf ich in den Bart hinein
Nur noch ein wenig brummen,
Und wie ein Maienkäferlein
In meinem Garten ſummen.

Doch will mir das behagen ſchlecht.
Das iſt nicht Muſikantenrecht;
Die fürchterliche Stille,
Sie lähmet Luſt und Wille.
Da muß ich umgehn immerdar
Und horchen ſtets und lauſchen,
Ob nicht vielleicht im Walde gar
Ein Blatt beginnt zu rauſchen.

Dann wird es oft ſo ſeltſam mir,
Und unter meinen Füßen hier
Hör' ich es leiſe kniſtern
Und mit einander flüſtern.
Und Nachts, da will's zu mir herein,
Da kommt es an mein Fenſter,
In leiſen, langgezogenen Reih'n
Die Töne als Geſpenſter.

Doch bald, wer weiß, da kommt ein Tag,
Da bricht ein ernſter Glockenſchlag
Mit ſchaurigem Geſauſe
Die ewiglange Pauſe.
Dann regt noch Ein Mal ſich mit Macht
Die Muſikantenlaune,
Dann blaſe ich zur letzten Schlacht
Die Weltgerichtspoſaune.

Nachgelaſſene Schriften

von

Anſelm Feuerbach.

In vier Bänden.

Zweiter Band.

Braunſchweig,
Druck und Verlag von Fr. Vieweg und Sohn.
1853.

Geſchichte

der

griechiſchen Plaſtik.

Aus dem

Nachlaſſe Anſelm Feuerbach's

herausgegeben

von

Hermann Hettner.

Erſter Band.

Braunſchweig,

Druck und Verlag von Fr. Vieweg und Sohn.

1853.

Erſter Theil.

Das Weſen der griechiſchen Plaſtik.

Erſtes Kapitel.

Von der Form der plaſtiſchen Darſtellung.

Seite

I. Die menſchliche Geſtalt an ſich und in ihrer Verbindung mit thieriſchen Formen 3

II. Die Bekleidung 20

Zweites Kapitel.

Von der Technik der griechiſchen Plaſtik.

I. Die Technik als ſolche 36

Thonbildnerei und Holzſchnitzkunſt. Aus dieſer geht die eigentliche Plaſtik hervor. Aus der Thonbildnerei:

1) Die Arbeit in weichen Stoffen 37

Aus der Holzſchnitzkunſt

2) Die Arbeit in harten Stoffen 48

II. Die Polychromie 57

Drittes Kapitel.

Von der Compoſition der griechiſchen Plaſtik.

I. Von den Verſchiedenheiten der Compoſition als Statue, Gruppe und Relief 68

II. Von dem Grundgeſetze der Compoſition 82

Zweiter Theil.

Geſchichte der griechiſchen Plaſtik.

Erſte Periode.

Seite

Von den erſten griechiſchen Kunſtanfängen bis Olympias 50. (580 v. Chr.) 93

Zweite Periode.

Olympias 50 bis Ol. 80 (580—460.)

I. Allgemeines 118
II. Erhaltene Kunſtwerke 123
III. Kunſtſchulen 144

Dritte Periode.

Von Perikles bis Alexander.

Ol. 80 bis Ol. 111 (460 — 336).
A. Phidias 3
B. Polyklet und Myron 55
C. Skopas und Praxiteles 93
D. Euphranor und Liſippus 146

Vierte Periode.

Ol. 111 bis Ol. 158, 3 (336—146.) Von Alexander bis zur Zerſtörung von Korinth 169

Fünfte Periode.

Die griechiſche Plaſtik unter den Römern 201

Allgemeiner Theil.

Das Weſen der griechiſchen Plaſtik.

Erſtes Kapitel.

Von den Formen der griechiſchen Plaſtik.

I. Die menſchliche Geſtalt an ſich und in Verbindung mit thieriſchen Formen.

Die faſt ausſchließliche Form der griechiſchen Plaſtik iſt der menſchliche Körper.

Den menſchlichen Körper bildet die griechiſche Kunſt in ſeiner natürlichen Einfachheit und Schönheit. Er iſt ihr ein Göttliches, ein für ſich ſelbſt Bedeutſames, er iſt ihr der reinſte und unmittelbarſte Ausdruck des Geiſtes.

Durch dieſe Reinheit der menſchlichen Geſtalt unterſcheidet ſich von Hauſe aus die griechiſche Kunſt ſehr beſtimmt von den Kunſtleiſtungen aller früheren und ungebildeteren Völker. Dem Inder z. B. dient die Menſchengeſtalt blos als ein äußerliches Zeichen und Sinnbild, ſie kann daher in ihrer natürlichen Einfachheit dem Ausdrucke ſeiner überſchwänglichen und übernatürlichen Vorſtellungen nicht genügen. Das indiſche Götterbild trägt auf Einem Rumpfe mehr als Einen menſchlichen Kopf und unendlich vervielfachte Arme. Von griechiſchen Götterbildern dieſer Art kommen nur in den älteſten Zeiten ſehr vereinzelte Beiſpiele vor. Wir hören dort von einem dreiäugigen Jupiterbilde und in Lacedämon von einem Apollo mit vier Händen.

Später verſchwinden ſolche unnatürliche Vervielfachungen gänzlich, wenigſtens in den höheren Götterkreiſen; und erſcheinen ſie hie

und da in untergeordneten Bildern, ſo werden ſie doch ſoviel als möglich mit dem höchſten Naturſchönen und dem reinen Menſchlichen ausgeglichen.

Dahin gehört z. B. die Bildung der Hekate. Aber dieſe Geſtalt iſt nun einmal ein geſpenſtiſches Weſen und wird vom Künſtler auf eine einfach ſinnreiche Art ſo gebildet, daß es nicht ſowohl ſcheint, als habe ſich Ein Leib verdreifacht, ſondern als wären drei geſonderte Geſtalten zu einer dauernden Gruppe zuſammengetreten. Auch der fabelhafte Geryon mit ſeinem dreifachen Rieſenleib iſt als eine ungeheuerliche Ungeſtalt gedacht. Er unterliegt dem Keulenſchlag des Herakles; und ſchon dies iſt auf Vaſenbildern von Volci meiſt ſo vorgeſtellt, daß wir auf den erſten Blick zweifelhaft ſind, ob Herakles es hier mit einem dreileibigen Ungeheuer, oder ob nicht vielmehr mit drei dicht aneinandergeſchloſſenen Heroen oder Kriegern zu thun habe.

Die griechiſche Kunſt macht gleichſam ſolchen unnatürlichen Weſen die Berechtigung ihres Daſeins ſtreitig.

Nirgends tritt dies unabläſſige und ſieggekrönte Streben der griechiſchen Kunſt nach immer mehr ſich vollendender Schönheit und Wahrheit der Formen klarer vor Augen, als wenn wir die zahlreichen Geſtaltungen der Meduſe mit einander vergleichen, die ſich aus den verſchiedenen Kunſtepochen erhalten haben. Der Mythus berichtet, das Entſetzen ihres Anblicks habe zum Tode verſteinert. Beiſpiele der älteſten Vorſtellung ſind das Gorgoneion auf der Aegis alter Minervenbilder, wie ſich dieſe auf älteſten Münzen Athens, der etruriſchen Stadt Populonia und an den Metopen von Selinunt vorfindet. Das Geſicht iſt aufgedunſen und breitgequetſcht, die Zunge weit ausgeſtreckt. Zwiſchen dem breit aufgeriſſenen Maule ſind Zähne, ja wohl ſogar Hauer zu erblicken, und die Haare ſind wo möglich borſtig emporgeſträubt, wie ganz aus Schlangenleibern zuſammengeſetzt. Damit vergleiche man nun die Meduſenköpfe auf den geſchnittenen Steinen der ſpäteren Zeit, die Meduſe auf dem Bruſtharniſch einer Büſte des Kaiſers Hadrian im Capitoliniſchen Muſeum zu Rom und das Wunderwerk der ſogenannten Rondanini'ſchen

Meduſe in der Glyptothek zu München! In allen dieſen ſehen wir das Profil der ſchönſten weiblichen Bildung. Die Schlangen ſelbſt, wo ſie ſichtbar werden, ſcheinen ſich mehr nur wie eine unheimliche Zierde durch die langwallenden Haare zu ſchlingen, die Lippe iſt geöffnet, ja bei der Rondanini'ſchen Meduſe zeigen ſich ſogar die Zähne, hier aber öffnet ſich der Mund nur dem letzten entſchwindenden Lebensodem, in den Zügen des Antlitzes wohnt tiefe, wehmuthsvolle Trauer oder ein ſeelenloſes Grauen oder ein Hauch erſterbender Wolluſt.

Aber nicht blos von ſolchen unnatürlichen Ungeheuerlichkeiten macht ſich die griechiſche Kunſt frei, ſie befreit ſich auch von jener Verbindung der menſchlichen Geſtalt mit Theilen des blos thieriſchen Organismus, die ihr von dem Gebrauche des aſſyriſchen und ägyptiſchen Kunſtlebens überliefert war.

Nicht als ob derartige thieriſche und menſchliche Combinationen bei den Griechen nicht ebenfalls zu finden wären! Aber mit welcher Weisheit und mit welchem durchdringenden Schönheitsgefühle ſind ſie erdacht und behandelt, ja zu welch' geiſtiger Bedeutſamkeit werden ſie vom Künſtler geſteigert!

Betrachten wir dieſe Verbindung thieriſcher und menſchlicher Bildungen näher. Allverbreitet war in Griechenland namentlich die Beflügelung durch alle Zeiten der Kunſt hindurch und bei den allerverſchiedenſten Geſtalten. Aber mit welch' weiſer Sonderung! In den älteſten Zeiten ſcheinen Flügel das auszeichnende Attribut wenn auch nicht aller, ſo doch vieler der olympiſchen Götter geweſen zu ſein, ſei es nun als Andeutung ihres raſchen, leichtgeſchwingten Wirkens, oder als Andeutung des Aethers, den ſie bewohnen. Sobald aber die menſchliche Geſtalt ſelbſt als der reinſte und eigentlichſte Ausdruck des Göttlichen erkannt war, legten gerade die olympiſchen Götter, die Götter höheren Ranges, ihre Flügel ab, um ſie gewiſſen früher ungeflügelten, blos dienenden Weſen, den Dämonen und namentlich blos allegoriſchen und ſymboliſchen Perſonificationen allgemeiner Begriffe zu überlaſſen. Die Reihe ſolcher Flügelgeſtalten eröffnet Nike, ihr folgen Iris, Eos, dann

Dike, Nemeſis und ſeit Euripides die Eumeniden. An der Spitze der männlichen Flügelgeſtalten ſteht Eros, ja dieſe Beflügelung erſtreckt ſich hie und da hinauf bis zum Dionyſos.

Das feine Naturgefühl der Griechen ſpricht ſich auch hier aus. Die Beflügelung iſt die am wenigſten widernatürliche, ſie iſt die würdigſte oder vielmehr die einzig würdige Verbindung eines thieriſchen Theils mit der menſchlichen Geſtalt. Der Flügel des Vogels, iſt er uns auch nicht an die Schultern gewachſen, wurzelt und knospet doch tief in der Sehnſucht des Herzens.

Ach! zu des Geiſtes Flügeln wird ſo leicht
Kein körperlicher Flügel ſich geſellen;
Doch iſt es Jedem angeboren,
Daß ſein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns im blauen Raum verloren
Ihr ſchmetternd Lied die Lerche ſingt;
Wenn über ſchroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet ſchwebt,
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimath ſtrebt.

Und wie fein und maßvoll iſt auch hier der griechiſche Künſtler! Dieſe Flügel laſſen die Vorderſeite der menſchlichen Geſtalt, die Theile, welche vorzugsweiſe dem Geiſte und der Empfindung angehören, vollkommen unentſtellt. An ägyptiſchen Genien ſehen wir die Flügel wohl mit den Armen verwachſen; bei dem Ferver auf perſiſchen Bildern vertreten ſie die Stelle der Füße; bei den Cherubim der Hebräer verhüllten ſie faſt die ganze Geſtalt: die griechiſche Flügelfigur dagegen fußt auf der Erde, ſie hat nichts wahrhaft Menſchliches eingebüßt, ſie hat den Fuß zum menſchlichen Tritt oder zur Bewegung des ſchwebenden Tanzes, ſie hat Arm und Hand, zur That und zur ſprechenden Geberde bereit; der Flügel offenbart nur, daß ſie wie auf der Erde, ſo auch in den Regionen der Luft und des Lichtes zu Hauſe iſt. Dieſe Flügel wurzeln daher nur in den Schulterblättern, in dem Theile alſo, wo zugleich die

mechaniſche Bewegung des todten, unorganiſchen Gerüſtes des menſchlichen Körpers, des Knochenbaues dem Auge durch die Hülle des Organiſchen hindurch am ſichtbarſten iſt. Und wer könnte da die äſthetiſche Wirkung ſolcher Geſtalten verkennen? Eine durch leichten Tanzſchritt wie durch gewaltige Schwingen gehobene Nike, wenn ſie in ihrem rauſchenden, flatternden Gewande heranaht, iſt in der That eins der ſchönſten Bilder des Gelingens, des Sieges, der Siegeshoffnung und der Siegesgewißheit.

Unter den olympiſchen Göttern könnte Hermes als Ausnahme erſcheinen. Ein Zeichen der Raſchheit dieſes Gottes ſchien auch ſpäter unentbehrlich. Aber die Flügel haften hier nicht an den Schultern des Gottes, ſondern nur unten an der Fußbekleidung, an den Sandalen oder eben an den Locken des Hauptbaares.

Allerdings war nicht ſelten die volle Freiheit des Künſtlers durch gewiſſe Localvorſtellungen und durch ganz beſtimmte Forderungen des religiöſen Cultus beengt und bedingt. Daher iſt es zu erklären, daß hie und da ſogar Hörner als Symbol der Kraftfülle aus dem Haupte des Dionyſos herausſchießen; aber ſie ſind verkürzt und durch die Fülle der jugendlichen Locken und des üppigen Kranzes verdeckt, ſo daß ſie nicht ſowohl als Symbol, ſondern faſt als kokettes Schmuckwerk erſcheinen. Und ſo können wir es als ein feſtes Grundgeſetz der griechiſchen Kunſt ausſprechen, daß ſie niemals Haupt, Angeſicht, Bruſt, kurz niemals diejenigen Theile, in denen ſich die Menſchengeſtalt vorzugsweiſe als menſchliche, als handelnde und denkende darſtellt, durch thieriſche Bildung verkümmern mag. Das Menſchenangeſicht vor Allem bleibt ein unantaſtbares Heiligthum.

Hierin zeigt ſich der ſchroffe Gegenſatz, in welchem die helleniſche Denkweiſe zur orientaliſchen ſteht, am allerdeutlichſten.

In Aegypten und auch in Aſſyrien prangten gerade die Götterkoloſſe mit Elephantenköpfen, mit Sperberſchnäbeln und mit Hundeſchnauzen. In Griechenland dagegen ſind ſolche thierköpfige Weſen nur in niederen Kreiſen und zwar auch hier nur als Das, was ſie in der That ſind, als Ungeheuer, als Mißgeburten. So

etwa der Minotaurus, ein Mensch mit einem Stierkopfe; aber billigerweise wird dieses Ungetüm zugleich vom ersten Heros attischer Sittigung, vom Theseus, erschlagen. Ja die griechische Kunst schlägt den gerade entgegengesetzten Weg ein. Wenn der Assyrier und Aegypter dem menschlichen Körper ein Thierhaupt aufsetzt, so begabt der Grieche dagegen wohl die vom Cultus gegebene Gestalt eines Dämon mit menschlichem Angesicht. Die im Mythus als vollständige Kuh erscheinende Tempeldienerin der argivischen Here, die Io, hat im Kunstwerk menschliche Gestalt und menschliches Angesicht, es bleibt ihr nur das Attribut der Kuhhörner als Andeutung ihres thierischen Wesens. Und wollte man sagen, daß hier noch in griechischen Kunstwerken einzelne Götter, namentlich Zeus selber in seinen Liebesabenteuern oft völlige Thiergestalt annehmen, so scheint mir im Gegentheil gerade hierin die völlige Scheidung des Göttlichen und Menschlichen vom Thierischen ganz unzweideutig ausgesprochen. Der Gott verwandelt sich als Thier, eben um unerkannt zu sein, und er unterzieht sich dieser Verwandlung nur zu einem momentanen, blos sinnlichen Zwecke.

Je lebensvoller, je tiefer und gründlicher mit der fortschreitenden Kunst die menschliche Gestalt sich durchbildete, desto bestimmter mußte das blos Thierische oder auch das blos Elementarische sich ausscheiden. Nun aber stellt sich dieses Thierische doch auch wieder als ein selbstständiger Kunstgegenstand hin. Und so war es eine neue Aufgabe, wo das Thierische und Menschliche sich berühren und verschmelzen, diese Verbindung eben wieder nicht als eine willkürliche, künstlich gemachte, sondern als eine in ihrer Art wieder naturgemäße, als eine organische erscheinen zu lassen; und damit bildet sich ein ganz neuer Kreis plastischer Darstellungsgegenstände. Als Beispiele dienen die Giganten und Centauren. Die Giganten-Karyatiden im Jupitertempel zu Agrigent sind als Menschen, als Riesen gedacht, auf den Metopen des südlichsten Tempels zu Selinus mit Helm und Beinschienen, also noch in vollständig homerischer Rüstung auf Vasen des alten Stils. Später bleibt zwar ihr riesiger Oberkörper menschlich gebildet, aber er endet in schuppigen

Schlangenfüßen, ein Bild roher, an dem Erdgrund haftender Naturgewalt in vergeblichem Kampf gegen den freien, ſelbſtbewußten Gott ſich auflehnend.

Man kennt das wilde, zechluſtige Volk der Centauren in Theſſalien, gerade in den Zeiten der höchſten Kunſtblüthe ein Lieblingsgegenſtand! Der metaphoriſche Ausdruck, „daß Roß und Reiter Eins ſind," iſt da zur Wahrheit geworden.

Auf dem Kaſten des Kypſelos war der Centaur ein vollſtändiger Mann, dem nur hinten der Leib und die Hinterfüße eines Pferdes anhafteten. So ſehen wir die Centauren auch noch auf älteren Vaſen von Clusium und Volci. Später wird blos der Hals des Roſſes mit menſchlichem Oberleib vertauſcht. Jene erſtere Vorſtellung war willkürlich, unwahr, unorganiſch.

Das Roß war bei jenen älteſten Centaurenbildern bloßes Anhängſel, ein Nachgeſchlepptes, wobei man fragen muß, warum es nicht abgeworfen oder wegamputirt wird. Eine natürliche Bewegung war bei dieſer Geſtalt undenkbar, abſonderlich eine raſche, feurige, die bei dieſer Geſtalt gerade weſentlich iſt.

In der ſpäteren und ganz allgemein gewordenen Centauren-Bildung iſt das Roß wirklich Roß; vierfüßig, zum Tragen fähig, zu Trab und Galopp, wozu der Menſch gerade des Roſſes bedarf. Aber wo an dieſem thieriſchen Körper die Theile einer höheren Organiſation beginnen, ſchlägt dieſe Organiſation augenblicklich in menſchliche Formen um; ſo daß man nun auch umgekehrt ſagen kann, wo am menſchlichen Leibe die blos thieriſchen Functionen beginnen, hebt die Roßgeſtalt an; und es iſt zu verwundern, welch' ein feines Naturgefühl dabei immer die edelſten Formen hervorhebt.

Der Centaur in der Kunſt iſt weniger ein zu niederer Thierorganiſation herabgeſunkener Menſch, als ein zur höheren Menſchenbildung anſtrebendes Roß. Doch kommt es, und dies wieder ganz folgerecht, nicht zur vollſtändigen, zur reinſten und ſchönſten Menſchenbildung. Die Züge des Angeſichtes ſind beim Centauren wild, roh, nicht ſelten im vollſten Sinne karikirt, wie dies denn auch dem ethiſchen Standpunkte entſpricht, welchen die Centauren in

Gruppirungen einnehmen als wilde Tummler durch Berg und Thal, als rohe Jäger, gewaltſame Frauenräuber; aber dann auch bekämpft und überwältigt von Halbgöttern oder Heroen der Sittigung.

Edler und zarter gebildet ſind die weiblichen Centauren. Ihr Menſchliches ſpielt in die Bildung der Nymphen hinüber, wie es denn überhaupt ſcheint, daß der weibliche Körper in der antiken Kunſt noch mehr als der männliche vor Entſtellungen bewahrt wird. Wenigſtens gilt dies z. B. von den weiblichen Dämonen des Meeres, den Okeaniden und den Nereiden.

Solche Meernymphen erſcheinen nur ſehr ſelten, nur ausnahmsweiſe, und erſt in den ſpäteſten Werken der Kunſt mit einem Fiſchleibe.

Dagegen ſind die männlichen Dämonen des Waſſers für das Reich des Poſeidon, was in Beziehung auf ihre Geſtalt die Centauren der Kunſt für Berg und Wald ſind, und die erdgeborenen Giganten mit ihren die Erde fegenden Schlangenfüßen, im Verhältniß zu den olympiſchen Weſen.

Der höchſte Gott aber des Meeres ſelbſt, der Gott und König des Meeres, ſteht in freier menſchlicher Perſönlichkeit da. Nur ſeinen untergeordneten Weſen, ſeinen Vaſallen und Trabanten haftet noch das blos Elementariſche an, und zwar das Element des Waſſers. So enden denn die Tritonen, Glaukos und Nereus, in den Leib eines Fiſches. Auch ſitzen hie und da an ihrem Leibe wohl Riemen und Schuppen oder Seepflanzen, oder Krebsſcheeren haften ihrem feuchten, ſtruppigen oder ſeegrasartig ſtarrenden Haare an; ja, ganz entſprechend der in ihren Geburten ſo ungeheuerlich, unheimlich gebahrenden Natur des Meeres werden jene Weſen wohl noch phantaſtiſcher, z. B. mit den Vorderbeinen des Pferdes, des Bockes ausgeſtattet.

Die Natur ſelbſt hat in den Menſchen ſolche Weſen vorgebildet.

Bei allen Völkern finden wir die ſtets ſich wiederholenden Sagen, oder gar die Berichte von ſogenannten Sirenen und Meerweibern, von Weſen, die halb Fiſch, halb Menſch ſind. Dazu zum

Theil nach Möglichkeit bekräftigte Erzählungen von Menſchen, wie jener Francesco von Gierganes in Spanien, der, in's Waſſer gerathen, hier ein fiſchartiges Leben führte, und wirklich einen Anſatz von Schuppen am Rücken und Kreuz bekam.

Kurz, es iſt wenigſtens denkbar, wie das Meer ſolche Tritonen bilden, oder zu tritonenartigen Weſen umbilden konnte. Die Kunſt hat ſie ganz folgerecht aus der Natur dieſes Elementes geſchöpft, und in der Geſellſchaft beſonders von Delphinen, von muſchelartig gewundenen Seepferden und Seedrachen ſtellen ſie ſich unſerem Auge wenigſtens als vollkommen naturgeſetzmäßige, lebensfähige Organiſationen dar.

Aehnliches gilt endlich von den ſämmtlichen Begleitern des Dionyſos, von jenen untergeordneten Dämonen des Wald- und Feldlebens.

Auch ſie tragen menſchliche Bildung, nur mehr oder weniger derb gehalten. Thieriſches tritt zunächſt auch hier vorzüglich an den mehr den thieriſchen Functionen gehörenden Theilen hervor.

So ſind bei vielen Satyrn die Zeichen des Geſchlechts ganz thieriſch gebildet. Am Kreuzbein erhebt ſich der thieriſche Schweif; wie ja gewiſſe Phyſiologen wollen, daß die Natur wirklich ſelbſt beim Menſchen zum Schweife angeſetzt habe. Das thieriſch lauſchende Ohr dieſer Waldgeſchöpfe iſt auch thieriſch zugeſpitzt, dazu manchmal am Halſe Knoten oder Warzen, wie ſie den Ziegen eigen ſind; dies aber, ſowie die Phyſiognomie des Kopfes und die ſonſtige Bildung der ganzen Geſtalt, in den mannigfaltigſten Abſtufungen, von der faſt reizenden Geſtalt jenes flötenſpielenden Faun an bis zu den gehörnten und ziegenfüßigen Panen hinab.

Weibliche Weſen dieſer Art ſind gleichfalls nur unter die ſeltenſten Abnormitäten der Kunſt zu zählen. Wie ſich durch das abenteuerliche Wirrgewühl von Tritonen und anderen Seegebilden die reizenden Körper der Nereiden ſchlingen, ſo ſind den Faunen und Satyrn die gleich unverkümmerten Geſtalten der Nymphen und Bachantinnen beigeſellt.

Doch genug von dieſen niedrig gearteten, untergeordneten Geſtalten der griechiſchen Kunſt und Sage!

Sind wir zunächſt von der menſchlichen Geſtalt ausgegangen, als dem unmittelbaren Ausdrucke des Geiſtes, ſo müſſen wir jetzt wieder auf dieſe zurückkommen. Und zwar müſſen wir vor Allem die Krone der menſchlichen Geſtalt in's Auge faſſen, das Haupt, das menſchliche Angeſicht.

Hier tritt uns an allen griechiſchen Kunſtgeſtalten, welche die Götter und Heroen in höchſter Reinheit und Vollendung darſtellen, höchſt charakteriſtiſch das ſogenannte griechiſche Profil entgegen.

Stirn und Naſe bilden hier eine einzige ſanft geſenkte und nirgends merklich unterbrochene Linie, welche einer ſenkrechten nahe kommt. Ob dies bloße Abſtraction, oder der Wirklichkeit der Natur entnommen, darüber hätte nie geſtritten werden ſollen. Das griechiſche Profil findet ſich noch jetzt unter glücklich organiſirten Völkern, beſonders des ſüdlichen Himmels. Die Linie iſt von der Natur ſelbſt gezogen als die Linie ihrer höchſten, vollendetſten Organiſation, und iſt von der griechiſchen Kunſt nur glücklich herausgefühlt und als Normallinie für das Haupt eines Gottes durchgeführt.

Ihre Rechtfertigung iſt auf verſchiedene Weiſe verſucht worden. Ich erinnere nur an den berühmten Arzt und Phyſiologen Camper. Er zog eine gerade Linie durch die Höhlen des Ohrs bis zum Boden der Naſe, und eine zweite von der höchſten Hervorragung des Stirnbeins bis auf den am meiſten hervorragenden Theil der Oberkinnlade. In der Verſchiedenheit des Winkels, der ſich dadurch bildet, ſah Camper den Unterſchied der Thiere und der höheren und niederen Organiſation des Menſchen. Den kleinſten Winkel beſchreiben die Vögel, und je mehr das Thier der menſchlichen Geſtalt ſich nähert, deſto größer wird der Winkel. Er ſteigt an Affenköpfen von 42 bis zu 50 Graden, hat am Neger und Kalmücken 70, am Europäer 80 Grade, und am griechiſchen Ideale von 90 bis auf 100 Grade. Letzteres aber iſt zu beſchränken. Der Geſichtswinkel beträgt an den ſchönſten und beſten griechiſchen Statuen nur zwiſchen 90 und 92 Grade.

Herder erinnerte sehr schön an das Verhältniß des organischen Geschöpfes zur horizontalen und perpendikularen Kopfstellung und Bildung, von welchem Verhältniß die glückliche Lage des Gehirns, sowie die Schönheit und Proportion aller Gesichtstheile abhangen. Er nahm deshalb statt des Ohres den letzten Halswirbel zum Punkte und zog von ihm aus zum letzten Punkte des Hinterhauptes, zum obersten des Scheitels, zum vordersten der Stirn und zum hervorspringendsten Punkte des Kinnbeins Linien. Von der Formung und Richtung dieser Theile zum horizontalen und perpendikularen Gange hinge nun der ganze Habitus des Geschöpfes ab. „Je mehr sich der Körper zu heben und sich das Haupt vom Gerippe hinaufwärts loszugliedern strebt, desto feiner wird des Geschöpfes Bildung; und je mehr an dem erhöhteren Kopf die Untertheile des Gesichtes abnehmen oder zurückgedrängt werden, desto edler wird die Richtung desselben, desto verständiger sein Antlitz. Je weniger das Thier gleichsam Kinnbacken und je mehr es Kopf ist, desto vernunftähnlicher wird seine Bildung." (Werke 3, 157 ff.)

Auch auf das Hervorheben des Wesentlichen und Unterordnen des mehr Zufälligen und der Einzelnheiten unter eine Grundform — ein Hauptgesetz der griechischen Kunstthätigkeiten — wäre wohl der griechische Idealkopf in allen seinen Theilen zurückzuführen. „Die gerade Linie von Stirn und Nase wäre dann die Veranlassung der griechischen Gesichtsform, ihr Hauptgesetz aber die Grundform gewesen, unter welcher die Griechen sich das Verhältniß des Schädels und der Nase zu den Jochbeinen und Kinnbacken dachten. Die letzteren Theile (Jochbein und Kinnbacken) bilden das Segment eines kleineren, der Schädel und Nasenknochen das Segment eines größeren Eies oder Ovals, und das letztere soll, gleichsam zum Schutz, so über jenes hervorgeschoben sein, daß beide zusammen wieder eine neue größere Eiform, die des ganzen Kopfes, erzeugen. Daher an den griechischen Köpfen Kinn, Mund und Wangen zurücktreten gegen Nase und Stirn; die Augen dürfen nicht über die Wangen hervorragen und liegen so geschützt, tief unter den vorspringenden Bogen der Augenbrauen; die Stirn aber muß nicht

zu hoch ſein um des Schädels willen, denn eine hohe Stirn verlangt, wenn der Kopf nicht ſpitz werden ſoll, auch ein Hinterhaupt von beträchtlichem Umfange, welches der ſchönen Eiform des ganzen Kopfes nachtheilig iſt." (Schorn, Studien, S. 88.)

Die größere Stirn der modernen Kunſt hat man wohl für dieſe als Geſetz aufſtellen wollen, indem die Stirn als Träger der geiſtigen Höhe unſerer Zeit den Vorrang zu behaupten habe; wogegen zu erinnern iſt, daß das Sinnliche nur durch vollkommenes Gleichgewicht ſeiner Theile das Geiſtige bezeichnen kann, und das höchſte Geiſtige der Geſtalt nicht im Knochenbau, ſondern im Ausdruck hervortritt.

Eines aber kann befremden und ſcheint mit der idealen Form des griechiſchen Kopfes in Widerſpruch zu ſtehen. Die Stirn iſt ſanftgewölbt, aber zugleich niedriger gehalten, als nach unſerem heutigen Geſchmack der Schönheit und dem Ausdruck des Geiſtes gemäß iſt. Die Alten prieſen gerade eine frons tenuis oder brevis als ſchön, und wir finden an Statuen, daß die Stirn oft noch abſichtlich durch Binden, Kränze ꝛc. ſcheinbar verkürzt wird, wie umgekehrt der Moderne die Stirn zu erhöhen liebt. Winckelmann erklärt dies daraus, daß eine freie, hohe Stirn dem männlichen Alter eigen ſei und der Eigenſchaft der Tugend widerſprechе, welche die Griechen ihren Göttern beilegten. Wir können dies nicht als zureichenden Grund gelten laſſen. Wahr aber iſt es, daß die Natur ſelbſt im Entwicklungsgange des Menſchen ein extremes Verwalten der Stirn an die beiden äußerſten Punkte des Lebens, an den Punkt der Unreife und an den des Verfalles, des Alters, verlegt hat, reell in der Bildung des Kinderkopfes, und ſcheinbar durch Entfernung der begrenzenden, verengenden Hülle der Haare am Schädel des Greiſes.

Ich knüpfe hieran ſogleich eine bisher meines Wiſſens noch nicht aufgeworfene, doch ganz einfache Bemerkung. Laſſen wir einmal die gerade Linie der Naſe und Stirn als der Natur nicht widerſprechend und der reinſten Schönheit gemäß gelten, ſo muß uns ein Blick auf den nächſten beſten Kopf einer griechiſchen Statue das

Gefühl geben, daß eine erhöhte Stirn eine wahrhaft furchtbare Mißbildung begründen würde; denn die gerade Naſe des griechiſchen Kopfes löſt ſich nicht fühlbar von der Stirn, erſcheint nicht als ein Geſondertes, ſondern als Fortſetzung der Stirn, als Verlängerung nach unten, ſie gehört zur Stirn, ſie iſt noch Stirn.

Die ſo oft getadelte Fläche der griechiſchen Stirn modificirt ſich übrigens nach individuellem Bedarf beſonders in dem Untertheile. Wo es einen vorherrſchenden Ausdruck der Kraft und Entſchiedenheit gilt, am Kopfe des Jupiter, des Hercules z. B. tritt die Stirn am Augenknochen (über dem inneren Augenwinkel) mehr oder weniger mächtig hervor.

Die Schönheit des gleichmäßigen Umriſſes der Stirn zu erhöhen, wird ſie von den Haaren in einem ununterbrochenen Bogen umrahmt. So ſinkt auch die Stirn in der Gegend der Schläfe nicht ein, wie dies bei zunehmendem Alter in der Wirklichkeit immer der Fall iſt.

Der flache Rücken der gerade niederſteigenden Naſe iſt gewöhnlich ſcharf bezeichnet (dies iſt die εὐθεῖα τετράγωνος). Unſere ſogenannte Adlernaſe (γρυπός) bleibt ſtets nur durch das Portrait bedingt; die Stumpfnaſe, die aufgeſtülpte (σιμός, repandus, supinus, resimus) kommt nur an Statuen-Köpfen von Kindern vor und bei den niederen Naturen der ländlichen Satyrn und Silenen, bald als Ausdruck kindlicher Naivetät, heiterer Schalkheit, komiſcher Laune, bald als Ausdruck derbländlicher Natürlichkeit.

Die Augen ſind gewöhnlich groß, von ſtarker Wölbung. Im Profil bildet der Augapfel ſelbſt ein Profil. Das Auge iſt der Spiegel der Lichtwelt; es iſt aber nie vortretend, ſondern ſehr tief gelegt, tiefer, als es in der Natur gewöhnlich iſt. Es iſt der inneren Welt des Gedankens gleichſam in unmittelbare Nähe gerückt.

Die Höhe der Augenwölbung erhält durch dieſe ſchattige Vertiefung zugleich ein ſtärkeres Licht, einen Lichtpunkt, einen Blick gleichſam, welche Wirkung noch durch den ſtarken und ſcharfen Vorſprung des oberen Augenlides erhöht wird. Das untere Augenlid, wenn es etwas emporgezogen iſt, giebt, wie an Köpfen der Venus,

das ſogenannte ὑγρόν, den Ausdruck des Schmachtenden, der Zärtlichkeit; bei männlichen Köpfen, ſelbſt Portraitköpfen, wie z. B. Alexanders des Großen, den Ausdruck des Schwärmeriſchen. Der Supercilliarbogen zieht ſich in ſchneidender Schärfe, aber zugleich in ſanfter Wölbung hin. Hochgewölbte Augenbrauen galten nicht für ſchön. Die Augenbrauen ſelbſt wurden plaſtiſch nicht ausgedrückt.

Die Wangen ſind ſehr mäßig gehalten, ſanft gerundet, und weichen neben der Naſe ſtark zurück. Wangengrübchen (γελασῖνος) kennt nur die niedere Bildung ländlicher Naturen.

Der Mund, nächſt den Augen der ſchönſte Theil des menſchlichen Angeſichtes, wurde fein und zart, doch nicht unkräftig und dürftig gebildet. Den vortretenden aufgeworfenen Lippen, dem πρόχειλον, welches ſich gewöhnlich mit dem σιμόν, der Stumpfnaſe der Faunen verbindet, ſtehen die ſchmalen, zarten Lippen (χεῖλη λεπτά) entgegen. Charakteriſtiſch an griechiſchen Idealköpfen iſt die Kürze der Oberlippe. An einigen Köpfen des älteren Stils bemerkt man, daß der Rand der Lippen entweder mit einer eingeſchnittenen Linie bezeichnet, oder „unmerklich gehoben und wie gekniffen iſt.“ Während endlich an Bildern des älteſten Stils, ſowie ſpäter bei römiſchen Kaiſerköpfen der Mund geſchloſſen iſt, iſt die Lippe an den Idealgeſtalten der vollendeten Kunſt in der Regel ſanft geöffnet. Hegel (Aeſthetik, Th. 2, S. 398) erklärt dies aus der Erfahrung, daß bei der Thätigkeit der Sinne, beſonders beim ſtrengen, feſten Hinblicken auf beſtimmte Gegenſtände, der Mund ſich ſchließt, bei dem blicklosen, freien Bewußtſein dagegen ſich leiſe öffnet, und die Mundwinkel ſich nur um ein Weniges herunterneigen. Durch die mäßige Oeffnung des Mundes wurde zugleich ein kräftigerer Schatten und mehr Wirkung und Leben erreicht. Die Zähne aber werden nur an ſehr wenigen Figuren, etwa an Satyrn und Faunen im Lachen ſichtbar.

Beſonders charakteriſtiſch am griechiſchen Kopf und ein Hauptmerkmal iſt der untere Abſchluß des Angeſichtes, das Kinn. Die geiſtige Natur deſſelben offenbart ſich hauptſächlich darin, daß es am thieriſchen Kopfe ganz fehlt. Während daher die ägyptiſche Kunſt

das Kinn nur kleinlich, spitz oder ringsum abgekniffen bildet, stellt es die griechische Kunst stets kräftig dar und in völliger Rundung gewölbt, ja man findet wohl, daß die untere Kinnlade, um diese Größheit der Form zu erreichen, etwas größer und tiefer heruntergezogen und gewölbt ward, als dies in der Natur gewöhnlich zu sein pflegt. Das Grübchen im Kinn, die *γέφυρα* der Griechen, die mollica mento lacuna bei Apulejus, wurde als ein untergeordneter und mehr nur zufälliger, und die erhabene Rundung des Kinnes störender Reiz nur selten ausgedrückt.

Auch die Ohren wurden fein und schön gebildet, und ihre sorgfältige Ausarbeitung gab Winckelmann als eins der untrüglichsten Kennzeichen an, das Alte von modernen Ergänzungen zu unterscheiden. In Beziehung auf die Schönheit der Form ist dies richtig, doch ist an Statuen besonders eine feinere, in's Einzelne gehende Ausarbeitung dieses Theils nicht selten vernachlässigt. Ganz eigenthümlich sind an Köpfen der Athleten die von den häufigen Faustschlägen „verschwollenen Ohren." Das Ohr ist platt geschlagen, an den knorpeligen Flügeln geschwollen, so daß der innere Gang des Ohrs enger und das ganze äußere Ohr kleiner und zusammengezogen erscheint.

Der natürliche Schmuck des menschlichen Hauptes ist das Haar, ein mehr vegetativer als animalischer Stoff. — Ein langes, voll niederwallendes Haar ist bei Homer das Ehrenattribut der Griechen, es sind bei ihm die hauptumlockten Achäer. Der Spartaner ließ, sobald er in das Alter des Epheben getreten war, nach alter Sitte das Haar lang wachsen, und es unterschied dies den vollberechtigten, freien Bürger von dem Unfreien und dem verachteten Handwerker. Im dorischen Kreta trugen wenigstens noch die ersten Beamten des Staates, die Kosmen, nach alter Sitte langes Haar. Jenes lange Haar wurde dann von den Spartanern über dem Scheitel zu einem Busch zusammengefaßt. Die zierlichen Jonier und die Attiker der alten Zeit trugen den sogenannten *κόρυμβος* oder *προσθόλος*, d. i. eine Haarschleife über der Stirn, die mit einer goldenen Nadel, welche die Form einer Cicade hatte, zusammengesteckt ward.

An männlichen und weiblichen Statuen der älteren Zeit wurde dieser Kopfputz mit Vorliebe nachgebildet, erhielt sich in späten Zeiten besonders noch als Zierde der Jugend, und so sehen wir ihn auch immer noch an den jugendlichen Idealgestalten des Apollo (von Belvedere), der Diana (von Versailles), des Eros, bald völliger und üppiger, bald dürftiger, aber ohne durch eine Nadel oder ein Band zusammengehalten zu sein. An den Bildern der gymnastischen Erheben und der Athleten ist der Sitte und dem natürlichen Bedarf der Palästra, des Siegplatzes, gemäß das Haar kurz abgeschnitten und leicht gekraust.

Weitere Modificationen aber werden bedingt durch die individuelle Charakteristik. Wo es den Ausdruck gedrungener sinnlicher Kraft gilt, auch wohl den Ausdruck des verschlossenen Trotzes, werden die kurzen Haare straffer, dicht und kraus gehalten, wie bei Ares und besonders Herakles. Die Majestät des Jupiterkopfes zu erheben, erhebt das Haar dieses weltbeherrschenden Gottes ein besonders reicher Haarwuchs, gleichsam sich bäumend über die Stirn, und fällt dann in großen Bogen zu beiden Seiten nieder. Lang und sanftlockigt sinkt es vom Haupt des weichlichen Bacchus auf den Nacken herab. An den niedern Bildungen der Satyrn und Faune sind die Haare sträubig, nur wenig gekrümmt, gleichsam eine Art von Ziegenhaaren. Man sieht, unsere sogenannten Titusköpfe sind classisch, aber freilich unter dem dionysischen Götterpöbel.

Auf die Ausführung der Haare wurde übrigens von den griechischen Künstlern besondere Sorgfalt verwandt; in der ältesten Zeit mit ängstlich kleinlicher Genauigkeit, kleine künstlich gedrehte Locken und Zöpfe nachahmend, dann später frei, ungezwungen, leicht wallend, in große und kleine Massen getheilt, zu einer lebendigen Wirkung von Licht und Schatten, und dies zwar in der besten Zeit ohne Beihülfe des Bohrers, welcher letztere dann wieder in der Zeit des Verfalles zu mühseliger, kleinlicher Ausführung mißbraucht ward. Gleichmäßige, ungesenderte, glattgestrichene Haare, wie sie moderne Künstler so häufig bildeten, kennen die alten nicht.

Auch an weiblichen Köpfen, wenn die Haare hinaufgestrichen und am Hinterhaupte zusammengewunden sind, scheinen sie sich, wie man an den herrlichen Statuen der Amazonen und der Diana sieht, in schlangenartigen Windungen bei sehr nachdrücklichen Vertiefungen zu bewegen. Gewisse Modificationen sind durch die eigenthümliche Beschaffenheit des Materials bestimmt, wie denn an härteren Steinen die Haare allerdings wie kurz geschnitten und dann fein gekämmt erscheinen. Die Forderungen des Materials gelten aber auch ganz im Allgemeinen, und die künstlerische Behandlung der Haare, wie sie überhaupt der griechischen Sculptur eigenthümlich ist, erklärt sich aus der tiefen Kenntniß der Alten von Dem, was sie leisten kann und soll. Der Stoff des Bildners ist ja zu körperlich, zu sichtlich schwer; das Leichte, Schwebende, das Durchscheinende des natürlichen Haars kann er nicht wiedergeben. Durch den Schein, in der Wirkung von Licht und Schatten, muß er zu ersetzen suchen, was er in völliger Form nicht herstellen kann.

Was von der Bildung der Haare gesagt ward, gilt auch vom Bart des gereiften männlichen Kopfes. Der ägyptische Kopf ist ringsum glattgeschoren, und wo ein Bart erscheint, ist es künstlicher Ansatz. „Die Alten," sagt Lucian, „wie sie Männer waren, wollten auch als Männer erscheinen und erachteten den Bart als die Zierde des Mannes, wie auch die Mähne des Rosses und den Bart des Löwen."

Bis zur Zeit Alexander's des Großen trugen die Griechen den vollen Bart um Wange, Lippe und Kinn, der sich ebenfalls in südlichen Ländern völliger, lockiger und in schönerem Wurfe entwickelt. Doch überließen sie ihn nicht der ganzen natürlichen Länge seines Wuchses, sondern ließen ihm eine sorgfältige Pflege angedeihen und arbeiteten auch von dieser Seite der Kunst entgegen, zu mannigfacher Charakteristik, wie die Porträtköpfe der genannten Epoche lehren und der verschiedene Wurf des Barthaars an den Statuen derjenigen Götter, welche nicht, wie Apollo und Bacchus, als Prototypen der reinen, gleichsam jungfräulichen männlichen Jugend gedacht sind.

Der ſchöne runde Bogen der Haare um Stirn und Schläfe verliert ſich ſanft in die Locken des Bartes und bildet einen prächtigen Rahmen um das Antlitz. Ein ſpitz verdringender, keilförmiger oder wie künſtlich gekrehter Bart gehört in die ältere Epoche der kaum ſich entwickelnden Kunſt. Ein bloßer Schnurrbart blieb immer Zeichen der Barbaren, beſonders der nordiſchen, wie der Celten. Durch Alexander den Großen kam die Sitte auf, den Bart zu ſcheeren, was anfänglich perſiflirt ward, wie bei dem Komiker Alexis gefragt wird:

Τί γὰρ αἱ τρίχες λυποῦσιν ἡμᾶς, πρὸς θεῶν;
δι' ἃς ἀνὴρ ἕκαστος ἡμῶν φαίνεται.

Die neue Sitte ſcheint hie und da ernſtlichen Widerſtand gefunden zu haben, ſo daß ſie durch beſondere Geſetze eingeſchärft werden mußte. Am längſten erhielt ſich auch ſpäter noch die alte Sitte bei den Sophiſten und den ſtoiſchen Tugendpredigern, die mit dem langen Bart, als dem Symbol ihrer tugendlichen Weisheit, zu kokettiren pflegten. (Sprüchwörter wie: *ἐκ πώγωνος σοφός*, oder *πωγωνοτροφία φιλόσοφον οὐ ποιεῖ.*) Bei Statuen der Götter und Heroen übrigens machten ſich dieſe Umwandlungen der Mode nicht geltend.

II. Die Bekleidung.

Die Bekleidung der Griechen war höchſt einfach, naturgemäß, und war auch zu Rom im Weſentlichen nur wenigen Veränderungen unterworfen. Kein Uebereinanderziehen einer Menge von Stücken über andere Stücke, ſo daß das Kleidungsſtück gleichſam wieder bekleidet und überzogen wird und der Menſch darin ſteckt, wie in einer Menge von Verirſchachteln. Alle Kleidungsſtücke der Hellenen ſind entweder *ἐνδύματα*, oder *ἐπιβλήματα* (auch

ἀναβολή), überzogene oder umgelegte Stücke zum Anziehen, oder Stücke zum Ueberwurf; Rock wenn man will, oder Mantel. Das einzige ἔνδυμα, alſo Rock, auch für die Männer, iſt der χιτών. Er kommt in älterer Zeit in zwei Hauptformen vor, 1) als ein kürzeres Hemd aus Wolle und ohne Aermel, und 2) als ein langes, faltenreiches aus Leinwand, und meiſt mit Aermeln. Dieſer letztere, der faltenreiche Rock mit Aermeln, iſt der Chiton der Jonier und der älteren Athener, nach Athen verpflanzt, wie O. Müller zu beweiſen ſuchte, erſt von den unter aſiatiſchem Einfluß verweichlichten ioniſchen Städten.

Gewiß war dieſe Tracht bei den Attikern noch in der Epoche der Perſerkriege herrſchend, kam aber zur Zeit des peloponneſiſchen Krieges, wie Euſtathius angiebt, als Perikles an der Spitze des Staates ſtand, gänzlich ab. An ſeine Stelle trat der kürzere Chiton, in der Regel aber mit Aermeln. Eine beſondere Art des Chitons, welcher jedoch noch die Stelle eines Mantels vertritt, war die ἐξωμίς, ein χιτὼν ἑτερομάσχαλος, blos mit Einem Aermel für den linken Arm, während der rechte mit der Schulter und einem Theile der Bruſt frei blieb. So iſt die Tracht der Sklaven und der arbeitenden Klaſſe, der Handwerker, weshalb in ihr ſelbſt der Gott Hephäſtos erſcheint. Ein blos bis an die Mitte der Schenkel reichender Chiton, den wir auf Vaſengemälden und an den äginetiſchen Statuen ſehen, war die militäriſche κνημασίς. — Der ältere lange Chiton, noch mannigfach modificirt und verlängert, wie es ſcheint, vorzüglich nach lydiſchen Muſtern, blieb übrigens als Feſtgewand, als χιτὼν ποδήρης, als στολή oder βασσάρα für die dionyſiſchen Geſtalten, als pythiſche Stola und als Prunkgewand der attiſchen Bühne.

Der Chiton der Prieſter war ὀρθοστάδιος, ungegürtet; der gewöhnliche Chiton dagegen wurde nicht ohne Gürtel getragen, und es galt, wie bei der römiſchen Tunica, als Anſtandsregel, daß er vorn etwas über die Kniee und hinten bis an die Mitte der Kniekehle reiche.

Bei dem Epiblema, dem Ueberwurf der Männer, ſind zwei

Hauptformen wohl zu unterſcheiden, das ἱμάτιον und die χλαμύς.

Erſtens: Der gewöhnliche Mantel des Mannes, das ἱμάτιον, ἱμάτιον Ἑλληνικόν, das pallium Graecanicum bei Sueton. Es heißt im Gegenſatz der römiſchen Toga, der rotunda, τετράγωνον, quadratum, beſtand aus einem großen einfachen, viereckigen Tuche, das übrigens ganz wie die römiſche Toga nach der älteren einfacheren Art, umgelegt wurde. Man warf das Himation zuerſt über die linke Schulter, hielt es mit dem Arme feſt, und zog es im Rücken nach der rechten Seite über den rechten Arm oder unter denſelben hinweg, und ſchlug es dann wieder über die linke Schulter oder den linken Arm. Dieſer Umwurf war der ächt helleniſche, das ἐπὶ δεξιὰ ἀναβάλλεσθαι, während von den Barbaren, wenigſtens von den Thrakiern erwähnt wird, daß ſie den Mantel ἐπ' ἀριστερὰ anlegten, was auch von ungeſchliffenen Paraſiten vorkommt. Ueberhaupt erkannte man an dem anſtändigen und geſchickten Umwurf des Mantels den Freigebornen und anſtändig Erzogenen, ſowie am Gegentheil die bäueriſche Unbehelfenheit. Zum Anſtande des Umwurfs, zur εὐσχημοσύνη der ἀναβολή, gehört noch, daß der Mantel wenigſtens bis an das Knie oder noch tiefer über daſſelbe hinabfalle; doch galt auch ein zu tief gehender Schleppmantel als Zeichen anmaßender oder verweichlichter Ueppigkeit. Die ältere Sitte wenigſtens gebot ferner eine durchaus ruhige, beſcheidene, in ſich gefaßte Haltung; namentlich für junge Männer war bei den Römern das cohibere brachium, das ἐντὸς τὴν χεῖρα ἔχειν, die rechte Hand nicht frei, ſondern im Gewand zu tragen, eine Haltung, welche in früheren Zeiten ſelbſt die Redner beobachteten.

Der Mantel der Spartaner war von gröberem Tuche und kürzer, eine βραχεῖα ἀναβολή, und wurde τρίβων oder τριβώνιον genannt. Ihn trugen auch in Athen die ärmeren Bürger und die λακωνίζοντες, die Athener, die ſich im Nachäffen ſpartaniſcher Sitte gefielen, und die Philoſophen der cyniſchen und ſtoiſchen Schule.

Ganz verſchieden von dem Himation war ein zweiter Mantel der Männertracht, die χλαμύς (ἄλλιξ, allicula), auch die theſſa-

liſchen Fittige, *Θετταλικὰ πτερά*, genannt; urſprünglich blos Nationaltracht in Theſſalien und Macedonien, von wo aus ſie ſich über ganz Griechenland verbreitete. Wann? iſt nicht zu ermitteln. Erwähnt wird ſie zuerſt von der Sappho. Sie wurde Tracht des attiſchen Knaben, wenn er in das Ephebenalter eintrat, der allgemeine Reitermantel, *τὸ ἱππικόν*, und beſonders auch auf Reiſen getragen. Es war dies ein rundlich zugeſchnittenes Tuch, eine Art „Mantelkragen," welches auf der rechten Schulter, manchmal auch über der Bruſt, durch einen Knopf, durch eine Schnalle oder Spange befeſtigt wurde, und dann in zwei langen Zipfeln (*πτερὰ* oder *πέρυγες*) längs der Schenkel hinabfiel, meiſt noch verziert durch farbige Säume mannigfaltiger Art.

Die Frauentracht. Die Gewänder der Frauen modificiren ſich zwar nach dem Bedarf und Charakter des Geſchlechts und erſcheinen in Einzelnheiten mannigfaltiger; doch beſtehen ſie im Weſentlichen aus denſelben Hauptſtücken, wie das Männergewand. Auch das Frauengewand iſt *χιτών* und *ἱμάτιον*, Rock und Mantel. Beim Chiton iſt aber ſcharf zu ſondern 1) der doriſche, 2) der joniſche.

Der doriſche iſt der leichtere, freiere. Er war urſprünglich allgemein verbreitet, war eigentlich die ächte und altbelleniſche Frauentracht und blieb bei den Spartanerinnen zu allen Zeiten derſelbe; nur außerhalb Sparta's nahm das Leben der griechiſchen Frauen einen mehr orientaliſchen, dem geſelligen und öffentlichen Leben entrückten Charakter an, was ſich dann natürlich auch in der Tracht der Frauen zu erkennen gab. Den altbelleniſchen oder doriſchen Chiton ſehen wir in den Werken der Plaſtik beſonders auch an Bildern der Artemis, der Nike, der Hebe, der Iris, der Mänaden und Amazonen. Er war höchſt einfacher Art; ein nicht ſehr langes Hemd ohne Aermel. Dieſer Chiton beſtand wohl aus zwei gleich langen und gleich breiten Stücken wollenem Tuch, welche auf der einen Seite, und zwar auf der linken, bis gegen die Bruſt hin, von Unten gerechnet, zuſammengenäht wurden, auf der anderen Seite aber, ſo wenigſtens bei den Jungfrauen, nach Unten offen gelaſſen

wurden. Die hierdurch auf dieſer Seite gebildeten beiden Zipfel (*πτέρυγες*) konnten dann entweder durch Nadeln zuſammengehalten, oder zu freierer Bewegung auseinandergeſchlagen werden. Dies der vielbeſprochene und verrufene *σχιστὸς χιτών* der ſpartaniſchen Mädchen, um deſſen willen ſie von Ibykus ſich *γαυρομήρους*, Hüftenbloßerinnen, mußten nennen laſſen. Die beiden Theile des Gewandes, welche Bruſt und Rücken decken ſollten, wurden aufgenommen und über den Achſeln zuſammengeheftet.

Noch iſt zu bemerken, daß dieſer Chiton der ſpartaniſchen Mädchen oft ſo kurz war, daß er noch über dem Knie aufhörte. An Kunſtwerken erſcheint er aber oft auch, z. B. an Victorienbildern, faſt in der Länge des joniſchen Chiton und mit dem Diploïdion.

Der joniſche, von den Athenienſern angenommene Chiton war von Linnenzeug, ganz genäht, ſehr weit, lang, *ποδήρης*, zu den Füßen niederreichend und faltenreich, und mit weiten, bald kürzeren, bald längeren Aermeln verſehen. Der ſtrengen joniſchen Form nach waren auch dieſe Aermel ganz geſchloſſen, herabhängend wie weite, faltenreiche Säcke, doch wurden ſie oft auch von der Achſel an aufgeſchlitzt und durch Spangen zuſammengeheftet, ſo daß durch dieſen Schlitz des Aermels der bloße Arm ſichtbar war.

Mit dem Frauenchiton iſt im engſten Zuſammenhang, eigentlich nur als ein Theil deſſelben, ein Ueberſchlag zu betrachten, der Doppelchiton (*δίπλοις, διπλοίδιον*, auch wohl *ἐπωμίς, ἡμιδιπλοίδιον*). Die beiden oberen Theile oder der obere Theil des Chiton, welcher nur Bruſt und Schultern decken ſoll, hat einen Ueberſchuß an Länge auf den Schultern geheftet oder geknüpft, und dieſer Ueberſchuß, über Bruſt und Rücken fallend, macht dann den Chiton zu einer Art von Doppelchiton. Meiſt reicht dieſer Ueberſchlag bis gegen die Hüften, oft noch tiefer hinab. Dies iſt gewiß die eigentliche und urſprüngliche Form, und am deutlichſten an einer Bronzeſtatue aus Herculanum. Manchmal indeſſen war dieſes Diploïdion auch ein beſonderes Kleidungsſtück (und dann, glaube ich, heißt es vorzugsweiſe auch *ἐπωμίς*), beſonders dann, wenn der Chiton, über

deſſen oberen Theil das Dipleïdion an Rücken und Bruſt niederfallen ſollte, ein Chiton mit Aermeln war, der nicht über der Achſel zuſammengeheftet wurde, ſondern eben blos für den Hals und Kopf einen Ausſchnitt hatte.

Zum weiblichen Chiton gehört noch Binde und Gürtel, welche beide nicht zu verwechſeln ſind. Erſtere iſt die Bruſtbinde zum Halt des Buſens (*ταινία, μίτρα, ἀπόδεσμος, στηθόδεσμος* etc.). Dieſe Binde wurde meiſtens unter dem Chiton, manchmal aber auch über demſelben angelegt. Zweitens der Gürtel (*ζώνη, περίζωμα, περίζωστρα*, als weiblicher Gürtel beſonders *ζώνιον, στρόφιον*). Dieſer wurde über dem Gewande, um die Gegend der Hüften, bald höher, bald tiefer gelegt.

Der ioniſche Chiton war gewöhnlich auch nach Unten länger, als der Körper, den er bekleiden ſollte; er wurde nun unter dem Gürtel, der ihm zum Halt diente, ſo weit heraufgezogen, daß er nur bis zu den Füßen reichte. Daſſelbe geſchah, wenn man einen an ſich kürzeren Chiton noch mehr verkürzen wollte. Durch dieſes Hinaufziehen des Gewandes unter dem Gürtel entſteht über dieſem ein Bauſch, ein faltiger Ueberhang (*κόλπος*), welcher dann, wenn von oben noch das vorher beſchriebene Dipleïdion dazukommt, mit der unteren Linie deſſelben einen parallelen Bogen beſchreibt.

Nur in den früheren Zeiten Athens war noch ein beſonderes Obergewand, das über dem Chiton getragen wurde, üblich, der *πέπλος*. Er erhielt ſich aber nur als der panathenäiſche Peplos und iſt noch beſonders an Pallasſtatuen des älteren Styls erſichtlich, ein regelmäßig gefaltetes, enganliegendes Obergewand, welches in der Regel mit dem Obertheile quer um die Bruſt gewunden und hier zuſammengeſteckt, manchmal aber auch wie der Chiton zu dem Dipleïdion oben umgeſchlagen wurde. Vom panathenäiſchen Peplos abgeſehen, heißt *πέπλος* im gewöhnlichen Leben, und ſo ſchon bei den Tragikern, Gewand überhaupt.

Wohl aber iſt noch beſonders zu erwähnen das *ἐπίβλημα* der Frauentracht, das *ἱμάτιον* der Frauen oder die *ἀμπεχόνη* (dies der gewöhnlichſte Ausdruck), das *ἀμπεχόνιον*, weſentlich beſonders für

verheirathete Frauen, da für Mädchen, welche der Sitte nach nur selten das Haus verließen, auch der bloße Chiton genügte.

Der Frauenmantel ist im Wesentlichen nicht von dem der Männer unterschieden, daher er auch gemeinschaftlich getragen werden konnte; wie denn von der Frau des Phocion erzählt wird, daß sie immer nur im Mantel ihres Mannes erschien, Xantippe dagegen sich weigerte, im Himatien des Sokrates auszugehen, der freilich nicht der stattlichste gewesen sein wird.

Auch in der Art, den Mantel umzulegen, ist kein wesentlicher, durch das Geschlecht bedingter Unterschied zu erkennen, nur daß etwa bei Frauen die Falten reichlicher sind, und die Umhüllung des Körpers vollständiger ist. Manchmal aber besteht das ἐπίβλημα blos in einer Art von kleinem Shawl, der durch mannigfachen Schwung zur Verschönerung der Gestalt und Bewegung benutzt wird, und ist vielleicht besonders das Diminutiv ἀμπεχόνιον. Auch sehen wir bei Frauen den Mantel auch wohl schleierartig über den Kopf gezogen.

Es bleibt noch übrig die Kopfbedeckung und Fußbekleidung. Von ersterer im eigentlichen Sinne kann nur in Beziehung auf männliche Kleidung die Rede sein. Aber auch von Männern wurde bei ihren gewöhnlichen Ausgängen durch die Straßen, nach den Hallen und Spaziergängen nach den Gymnasien keine Kopfbedeckung getragen. Nur auf dem Lande und auf Reisen, und je nach dem Bedarf gewisser Stände oder Beschäftigungen kommen Kopfbedeckungen vor, welche noch in Kunstwerken, besonders auf Vasenbildern, wiederzuerkennen sind. Der allgemeine Name ist κυνῆ (κυνέη) aus Fell, Leder, und πῖλος, der Filz, der Filzhut, und im Allgemeinen kann man unterscheiden die Form des Hutes und die der Mütze.

Hier nur die üblichsten und für das Verständniß der Kunstwerke bemerkenswerthen Formen.

1) Hut. a. *Πέτασος*, vorzüglich mit der Chlamys in Thessalien und Macedonien heimisch, und mit diesem Gewandstücke zugleich sich verbreitend, daher auch wie die Chlamys charakteristische

Tracht des Epheben, beſonders des attiſchen, wenn man will, ein insigne deſſelben, πέτασος, το τῶν ἐφήβων σήμημα. Hie und da erſcheint er verſchieden modificirt. Im Ganzen hat er einen ſehr niedrigen, runden, gewölbten Kopf, und breite, meiſt niedergehende Krämpen, welche letztere indeß am Petaſos, den der göttliche Ephebe, Hermes, trägt, ſehr ſchmal ſind. Die Muſterform, in welcher der ganze Hut einer umgekehrten Dolde gleicht, ſieht man an drei Reliefs des Parthenon. Die abwärts gebogene Krämpe hat vier halbmondförmige Einſchnitte, deren Spitzen über Stirn, Nacken und in der Gegend der Ohren zu ſtehen kommen.

b. Die καυσία (καῦσις, der Sonnenbrand), urſprünglich macedoniſch, dem Petaſos nahe verwandt, doch mit horizontaler, völlig runder, oft ſehr breiter Krämpe, auch wohl mit einem höheren und eben platten Kopf. Ihr ſehr ähnlich, wie zu vermuthen ſteht, beſonders durch die große, flache und kreisrunde Krämpe, iſt die arkadiſche κυνῆ, während die böotiſche (die κυνῆ Βοιωτία), welche auf Vaſen z. B. Kadmos trägt, mehr die Form eines Tannenzapfens hat.

2) Die Mütze, in der Regel blos in der einfachen Form eines halben Eies, ohne Schirm und Krämpe, iſt ſtändige Tracht der Schiffer, deshalb auch des Charon in der Unterwelt, der meerdurchirrenden Heroen, wie des Odyſſeus und der Dioskuren, als ſamothrakiſcher Kabiren und Halbgötter der Schifffahrt. Dieſelbe Mütze tragen aber noch die Handwerker, und deshalb von den Göttern noch Hephäſtos.

Eine beſondere, häufig vorkommende ausländiſche Mütze iſt die phrygiſche Mütze oder Tiara, Mitra, an den Figuren des Paris, des phrygiſchen Atys, des Priamos und anderer, als barbariſche Könige, beſonders als Orientalen zu charakteriſirender Geſtalten. Sie beugt ſich über dem Kopfe nach vorn gekrümmt über, was die italieniſchen Antiquare als corno bezeichneten, und hat unten zwei oder vier bald herabhängende, bald aufgeſchlagene Lizen, Bänder (redimicula bei Virgil, die vorderen παραγναθίδες bei Strabo), von welchen die vorderen, urſprünglich dem perſiſchen Penem analog, zum Verbinden des Mundes beſtimmt waren.

Daß Hüte bei Frauen nicht vorkommen, wurde bemerkt, zugleich aber auch, daß das Himation manchmal auch zum Schleier benutzt wurde. Aber auch besondere Schleiertücher finden sich, wie manche andere Vorrichtungen, um die Fülle der Haare theils festzuhalten, theils zu schmücken, manchmal in bedeutsamer symbolischer Weise, und ein einfacher Haarschmuck letzterer Art kommt auch bei männlichen Köpfen vor. In alle Einzelnheiten können wir hier nicht eingehen.

Ein besonderes Schleiertuch für Frauen ist im Allgemeinen *φάριον*, *καλύπτρα*, auch wohl *κρήδεμνον*. Letzteres ist wahrscheinlich besonders jenes viereckige Tuch, welches auf verschiedene, mehr oder weniger zierliche Art, ähnlich etwa dem Kopftuche der Landbewohnerinnen in der Umgegend des heutigen Rom, über dem Haupte zusammengelegt wird. Als nachlässige Tracht besonders für die Ammen und Wärterinnen, auch Bacchantinnen.

Ein feines und farbiges, um das Haar geschlungenes und den Kopf bald ganz, bald theilweise bedeckendes Tuch wird die *μίτρα* gewesen sein, wo dieses Wort nicht die phrygische Mütze bezeichnet. Eine bunte Mitra wird als Tracht der Hetären angeführt.

Der eigentliche *κεκρύφαλος* war ein Netz, das über die Haare gezogen wurde, das reticulum der Römerinnen, besonders auf pompejanischen Gemälden. Von ihm unterscheidet sich der eigentliche Haarsack, *σάκκος*. Er bedeckt bald den ganzen Kopf, so daß die Haare wie in einem Sack den Nacken hinabhängen, bald läßt er den vorderen Theil frei und ist auf der Stirn zusammengebunden, bald ist er hinten offen und läßt ein Büschel Haare heraushängen.

In Statuen dürften die genannten Kopfzierden und Verhüllungen kaum vorkommen; desto häufiger sind an Statuen und Büsten mehr oder weniger kranzähnliche, charakteristisch schmückende Bänder und Binden. Die hauptsächlichsten bei Frauen sind:

Der *στέφανος*, wo es nicht den wirklichen Kranz bedeutet, ein gleichmäßig breiter, kammartig um das Haupt gehender Ring, wie bei der Here zu Argos.

Die *στεφάνη*, ein unvollständiger Kranz, eine bloße Stirn-

krone, ein über der Stirnbreite hoch ſich erhebendes, nach den Seiten hin aber ſchmal verlaufendes Band, Schmuck der Here und der Aphrodite, aber auch wohl ſelbſt des Bachus. In der Wirklichkeit wohl meiſt aus Metall, oder auch nur von vergoldetem Leder. Aehnlich iſt ein zweites Haarband, die *σφενδόνη*, von *σφενδόνη*, die Schleuder, weil es, wie der Schleuderriemen, gleichfalls in der Mitte breit war und in ſchmalen Enden auslief. Es wurde am Hinterhaupt getragen und diente dazu, die Haare vom Nacken herauf in die Höhe zu halten, und verhinderte den Anblick des ſtraff herangezogenen Haarwuchſes im bloßen Nacken. Es hieß deshalb auch *ὀπισθοσφενδόνη*, wenn man jenes erſtere über der Stirn ſich erhebende Band als *σφενδόνη* bezeichnete. Sehr häufig finden ſich beide verbunden.

Das *διάδημα*, ein gleichbreites Band, welches um das Haupt zwiſchen den Haaren liegt, mit herabhängenden Enden. Nach Plinius von Bachus erfunden, um ihm ſelbſt, und dann Königen und Triumphatoren zu dienen. Man ſieht es beſonders deutlich an den Köpfen der macedoniſchen Könige.

Ταινία, eine Ehrenbinde, gewöhnlich ein „breiteres Band mit zwei ſchmäleren an jedem Ende“ in den Händen der Victoria, als Ehrenſchmuck von Gräbern; auch gymnaſtiſchen Geſtalten dargereicht. *Ταινία* heißt auch der ehrende Schmuck der Dichter und die aus mehreren Tänien zuſammengewundene Binde an Köpfen der Athleten und des Herakles.

Fußbekleidung. Bei Göttern und Helden werden in Homer die Füße nie im Hauſe, ſondern nur zum Ausgang oder zu Reiſen bekleidet. So blieb auch in der hiſtoriſchen Zeit, bei Männern wenigſtens, die Fußbekleidung auf das Leben außer dem Hauſe beſchränkt, und ſelbſt im fremden Hauſe, das man beſuchte, legte man die Schuhe wenigſtens ab, wenn man ſich zum Mahle lagerte. Den ſpartaniſchen Jünglingen war Fußbekleidung geſetzlich verwehrt. Aber auch in Athen verſagten ſich Männer, welche ein einfacheres, ſtrengeres Leben führten, wie Phocion, Sokrates, der Redner Lykurg, Platon's und Iſokrates' Schüler, auch außer dem Hauſe, beſondere

Gelegenheiten abgerechnet, wo das Gegentheil Anſtandsſache war, jede Fußbekleidung, wie denn auch Barfüßigkeit ſo gut wie Bart und ſpartaniſcher Mantel zur Charakteriſtik der Cyniker und Stoiker gehörte. Philoſtrat verwehrt einem ſchönen Jüngling die drückenden Sandalen, die nur für Kranke und Greiſe paßten; deshalb werde der hinkende Philoktet in Fußbinden gemalt, aber der Weiſe von Sinope und Krates, ein Ajax und Achill ſtets unbeſchuht. Derſelbe verlangt ſelbſt von ſeiner Geliebten, ſie ſoll ihre holden Füße nicht durch ein buntes Gewickel, und ſchimmere es auch von Gold, entſtellen, ſondern wie Hals, Haare und Augen ſie blos tragen und dem Erdboden ihre liebliche Spur gönnen. Auch wußte Momus, wie derſelbe Philoſtrat meldet, an Aphrodite Nichts zu tadeln, als das widerwärtige Geklapper ihrer Sandalen; ohne Schuhe ſollte ſie gehen, wie ſie dem Meer entſtieg.

Wie der gelehrte Benedict Balduinus bewieſen, war der erſte Schuh von Vater Adam erfunden, gefertigt und getragen worden, als er nach ſeinem Apfelbiß die Dornen und Diſteln der verfluchten Erde mit bloßen Füßen nicht mehr aushalten konnte. Nichts deſto weniger gehörte denn doch bei'm öffentlichen Erſcheinen eine ſorgfältige Bekleidung des Fußes mit zum Anſtande, und ſchlotterige Lockerheit derſelben gilt als Zeichen der *ἀρρυθμία*. Die Form war ſehr verſchiedenartig. Pollux zählt nicht weniger als zweiundzwanzig verſchieden benannte Arten von Frauenſchuhen — von der einfachſten Sohle an bis zum förmlichen Schuh und der ſtiefelartigen *ἐνδρομίς*, und alle kehren auf Kunſtwerken wieder, ſo häufig auch der Fuß bald der nackten, bald der bekleideten Figur frei von aller Bekleidung iſt. Die oft vorkommende Mittelform iſt das *σανδάλιον*, eigentlich nur für Frauen. Die gewöhnlichſte Art, wie dieſe Sohle befeſtigt wurde, iſt auch an Statuen die vorherrſchende. Zwiſchen der großen und der zweiten Zehe geht ein Riemen durch, der vermittelſt einer fibula, welche meiſt die Geſtalt eines Blattes oder eines Herzens hat, mit einem anderen der Länge nach über das Fußblatt laufenden und mit einem hinteren Riemenzeug verbundenen, oder auch mit zwei zu beiden Seiten der Sohle

befeſtigten Riemen verbunden iſt. Das Riemenwerk iſt aber auch vervielfältigt und ſchnürt dann nicht nur den Fuß, ſondern ſelbſt einen Theil des Beines bis zur Wade ein.

Die ἐνδρομίδες waren hoch heraufreichende Schuhe oder vielmehr Stiefeln, nahe verwandt mit dem Kothurn, paſſend für Jäger und Läufer, und deshalb auch den Bildern der Artemis eigen. Die Sohlen der Schuhe für Frauen, welche größer erſcheinen wollten, wurden auch wohl verdoppelt und verdreifacht, wobei dann zur mittelſten Lage gewöhnlich Kork genommen wurde. Solche Schuhe hießen tyrrheniſche, und Phidias hatte ſie ſeiner koloſſalen Minerva gegeben. Die Dramatiker benutzten ſie zum hohen tragiſchen Kothurn (κόθορνος), für den es zugleich charakteriſtiſch iſt, daß er ein ὑπόδημα ἀμφοτεροδέξιον war, das iſt für beide Füße paßte; daher Menſchen, die wir als Wetterfahnen bezeichnen, ſprüchwörtlich Kothurne genannt wurden.

Die Gewandung. Man ſieht, an der griechiſchen Gewandung iſt Nichts oder ſehr wenig vom ehrſamen Schneiderhandwerk zu erblicken. Dem Stoffe iſt blos der einfachſte, gleichſam natürlich architektoniſche Umriß gegeben oder vielmehr gelaſſen, das Viereck, die Kreislinie. Er iſt nicht erſt zu vielfachen Fetzen zerriſſen, zerſchnitten und dann wieder zu conventioneller Form zuſammengeſtickt, geſpannt, gebauſcht, durchlöchert und geknöpft; — er wird nicht eine Art techniſches Kunſtproduct oder, in der Zunftſprache, eine Art Meiſterſtück für ſich, ſondern er wird erſt Etwas in dem Momente, für den er beſtimmt iſt, er wird erſt durch den Gebrauch, durch die Anwendung. In dieſem und durch dieſen Moment erſt gewinnt er Form, und dies durch das Wie des Umwurfs, durch die Thätigkeit des Individuums, welches das Kleid braucht; und da die eigenthümliche Sinnesart des Brauchenden, ſein Charakter, ſeine Gewohnheit, ſein Geſchlecht in der verſchiedenen Art des Umwurfs ſich kund giebt, ſo iſt in Wahrheit auch die bloße Hülle des Gewandes lebendig, geiſt- und charaktervoll.

Bei der griechiſchen Gewandung kann der bloße einfache Act des Ankleidens und Auskleidens, welcher durchaus freie, anmuthige

Bewegungen des Körpers zuläßt, nicht ſelten ſie begünſtigt, der Gegenſtand eines gefälligen, ſinnlich und gemüthlich befriedigenden Bildes werden. Wie lieblich iſt die kleine Statue einer Nymphe in Neapel, welche den Fuß mit der Sandale bekleidet; wie reizend die Bewegung der Arme an jener Tänzerin ebendaſelbſt, welche eben den Chiton über der Schulter zuſammenheftet; oder man denke ſich den netten Pantarkes des Phidias, der die Siegerbinde um ſein Haupt ſchlingt; man ſehe den ſogenannten Jaſon in Paris, den einen Epheben am Fries des Parthenon, der ſich zum Reiteraufzug anſchickt, die Fußbekleidung anlegt; die nur falſch reſtaurirte Statue Alexander's des Großen, der die Beinſchienen zur Schlacht anlegen will, in der Glyptothek zu München! Man denke ſich einen Staatsmann, der den faltenreichen Mantel um die Schultern wirft! — Bei unſerer modernen Gewandung kann Aehnliches nur vorkommen, wo ihre Theile mehr oder weniger an Antikes erinnern, beim Umwurf des männlichen Mantels oder des weiblichen Shawls, welcher faſt der ἀμπεχόνη entſpricht; oder bei der Toilette einer ſchönen Dame, die das Haar zu neſteln oder zu ſchmücken beſchäftigt iſt. Dagegen ſtelle man ſich die Vollziehung der Schnurrbartfolter, das Ziehen und Glätten eines Strumpfes in Marmor gemeißelt vor, oder einen Helden, der mit geſtreckten Beinen in die hohlen Hoſenſtänder fährt, ſtöhnend oder fluchend die Stiefeln an den Ohren, den Stulpen emporzieht, und Abends den treuen Stiefelknecht nicht zu vergeſſen! — Man ſage nicht, dergleichen hat mit Kunſt Nichts zu thun, es hat keine Bedeutung, keinen Sinn! Spricht ſich nicht in der Mühe und Noth des bloßen lumpigen Sichkleidens und Entkleidens vollſtändig das Gekünſtelte, mühſelig Gemachte, Beengende unſerer Zuſtände aus, und dort die freie, natürliche Behaglichkeit des antiken Lebens?

Nur das antike Gewand kann ferner als Beiwerk auch neben der Darſtellung des menſchlichen Körpers eine Stelle finden. Das moderne Gewand hat eine beſtimmte, künſtliche Form, und zwar iſt es beſonders bei der männlichen Tracht ein Analogon des menſchlichen Körpers: aber des menſchlichen Körpers nur in ſeinen all-

gemeinſten geometriſchen linearen Umriſſen und ohne organiſche Vermittelung. Rock und Beinkleider übereinander am Nagel aufgehangen ſind ein Menſch, aber ein Scheuſal von Menſchen, ein Hampelmann, eine menſchenähnliche Telegraphenfigur. Das antike Kleid hat keine Form, am wenigſten eine menſchenähnliche; abgelegt iſt es ein bloßer Stoff, Leinwand oder Wolle; aber indem es die Natur deſſelben in ſeiner Weiſe geltend macht, durch das ihm eigenthümliche Licht- und Schattenſpiel des Faltenwurfs vollkommen geeignet, zum ergänzenden oder belebenden Contraſt des menſchlichen Organismus als ein ihm Fremdes gegenübergeſtellt zu werden.

So wird auch dem Gewand, wo es den Körper wirklich bedeckt, die Natur ſeines Stoffes bewahrt; wie in der architektoniſchen Umgebung des Menſchen oder ſeines und des Gottes Abbildes die Geſetze des Baues für ſich durchgebildet werden. Das Gewand iſt eine Art architektoniſcher Umgebung der lebendigen Geſtalt, iſt vorherrſchend ein Getragenes; es gehorcht dem Geſetz der Schwere, ſinkt ſenkrecht zum Grunde, und wo es Widerſtand findet, bricht es ſich in Falten, bildet Flächen, Ecken, Wölbungen. Auf der anderen Seite aber mußte es blos als dienend, als untergeordnet erſcheinen, als Hülle des Organismus, es durfte ihn daher nicht als ein Vorhang verhüllen. Es wurde Grundſatz, die Formen des menſchlichen Körpers überall ſo viel als möglich durch die Hülle des Gewandes hervortreten zu laſſen. Auf den vorragenden Theilen des Körpers wurde das Gewand in größeren Flächen gehalten. Die Außenlinien und Seitenfalten wurden zu ſtarken Schattenfurchen vertieft, ſo daß Eines durch das Andere noch mehr gehoben und verſtärkt wurde, und durch die einfachen Contouren des nicht völlig verdeckten Nackten und durch das mannigfache Spiel von ſtärkeren und ſchwächeren Schatten und Lichtern, von geraden und gebogenen oder gebrochenen Falten des Gewandes, die wunderbarſte Harmonie zum Vorſchein kommt.

Die verſchiedene Lage, der verſchiedene Wurf des Gewandes wird aber nicht nur durch das bloße ruhige Gerüſte der menſchlichen Geſtalt bedingt. Jede Bewegung der menſchlichen Geſtalt, jede

Haltung bedingt den Faltenwurf auf's Neue, und eröffnet bei dem griechiſchen Gewand in Wahrheit das Feld eines unendlichen Wechſels. Da ferner der Natur eines weiten und faltenreichen Gewandes nach nicht jede Bewegung ſogleich, im Momente eine durchgreifende Veränderung hervorbringen kann, ſo wußten auch dies die griechiſchen Künſtler vortrefflich zu benutzen, um den Einen Moment, welcher der bildenden Kunſt geſtattet iſt, zu erweitern. Sie wußten dies dadurch zu erreichen, daß ſie im Wurfe der Falten bald eine vorbergegangene Bewegung noch nachwirken, gleichſam nachklingen ließen, bald eine künftige vorbereiteten. Dies iſt es wohl, was Goethe „das tauſendfache Echo der Geſtalt“ nennt. Die Verwirrung der Falten aber, welche in der Wirklichkeit wohl durch die Bewegung entſteht, wurde von den Griechen vermieden.

Auch hier bleibt das Gewand dem Körper untergeordnet. Ohne die Wahrheit zu verkürzen, wird in die Faltenbewegung Ordnung und Klarheit gebracht. Auch in der Darſtellung des Gewandes gilt der Grundſatz, das Minderweſentliche dem Weſentlichen unterzuordnen, Hauptgeſichtspunkte feſtzuhalten, die Hauptmaſſen des Wurfs und die untergeordneten Nebenfalten in das gehörige Verhältniß zu bringen. Bei all' dieſem iſt nun einzugeſtehen, daß die griechiſchen Künſtler, um den Forderungen der Kunſt zu genügen, über die Erfahrung der Wirklichkeit und einer blos naturtreuen Darſtellung hinausgegangen ſind. Das völlige Durchblicken der nackten Körperform iſt weder aus der Natur des leinwandenen Gewandes der Griechen, noch aus dem Nachbilden naſſer, gefeuchteter Gewänder zu erklären. Die Plaſtik, als Bildnerin in der Maſſe des todten ſchweren Steines oder Erzes, kann eigentlich, ſtreng genommen, das Kleid als Kleid gar nicht darſtellen. Das Kleid iſt todter, unorganiſcher Stoff, und doch zugleich kein Völliges, kein Rundes, in ſich Beſchloſſenes, und würde die Plaſtik auch verſuchen, den Stoff in ſeiner Leichtigkeit darſtellen zu wollen, es würde doch nur ein ſteinerner Klotz zum Vorſchein kommen. Der griechiſche Künſtler ſucht daher durch andere Hülfsmittel, durch den Schein zu erſetzen, was ihm in der Wirklichkeit nicht gelingen kann. Er bildet

häufig ein Gewand, das kraus iſt, oder kaum noch Gewand iſt, eine Hülle, die nicht verhüllt, einen Schein des Gewandes, ein durchſcheinendes Gewand. Als das Aeußerſte dieſer Art iſt die ſogenannte farneſiſche Flora zu betrachten. Alle Formen und Linien des nackten Körpers treten hier in faſt vollkommener Schärfe und Reinheit vor Augen, ohne daß das Gewand völlig verſchwunden iſt, wie an der bekleideten ägyptiſchen Statue. Der leiſe Wellenſchlag der Falten ſelbſt bezeichnet die Gliederung des Lebensorganismus; man erkennt die zierlich gerundete Scheibe des Schooßes, die tiefe Curve des Nabels, die äußerſten Spitzen des Buſens. Senkrechte Falten zu größeren Maſſen geordnet an den beiden Seiten des Körpers bilden feſte, markige Schatten und dienen dazu, die Geſtalt noch mehr vortreten zu laſſen. Die Maſſen dieſer Falten werden um ſo größer oder zahlreicher, je mehr ſie ſich vom Nackten und vom eigentlichen Kern der Glieder entfernen. Der über die Hüften geknüpfte Gürtel mit zarten und mannigfach wechſelnden Falten erhöht noch die Anmuth in der Bewegung des Gewandes. Die rechte Hand zieht das untere Ende des Chitons etwas in die Höhe und bringt dadurch halbzirkelförmige Falten hervor, die nun wieder mit jenen contraſtiren, welche von den Schultern und vom Gürtel durch ihr Gewicht ſenkrecht niederſinken. Und bei allen dieſen Mannigfaltigkeiten der Drapirung iſt Alles klar und ruhig, wie die nur leiſe vorſchreitende Bewegung der blühenden Geſtalt ſelbſt.

Zweites Kapitel.

Von der Technik der griechischen Plastik.

I. Die Technik als solche.

Als die ersten Anfänge der plastischen Technik haben wir die Holzschnitzerei und das Töpferhandwerk zu betrachten.

Ueber die Technik des Schnitzens ist wenig zu sagen. Das Material bietet nicht viel Schwierigkeit. Es kommt auf eine geschickte Hand an und auf ein künstlerisches Auge. Anders ist es mit der Arbeit in Thon. Und diese Kunstgattung ist um so wichtiger, da sie die unerläßliche Grundlage aller höheren bildenden Kunst ist. Ohne sie kein Modell, und ohne Modell keine Sculptur und Plastik. Plinius bezeichnet daher mit Recht die Thonbildnerei als die mater statuariae, sculpturae et caelaturae.

Die Thongebilde, welche nicht an der Töpferscheibe, sondern aus freier Hand oder auch wohl in Formen verfertigt wurden, bestanden entweder:

1) aus ungebranntem, blos an der Luft getrocknetem Thon. Das sind die ἀγάλματα ἐκ πηλοῦ, crudа opera bei Plinius, daher die Künstler selbst πηλοπλάθοι heißen. Diese verfertigen auch Puppen, und wir finden auch πήλινοι θεοί erwähnt, wie luteus Vulcanus bei Juvenal. Meist wohl nur zum Privatgebrauch, zum häuslichen Cultus der Genien des häuslichen Herdes, und den Todten mit in's Grab gegeben. Dahin gehört eine Unzahl

roher Bilder, die in attiſchen und etruriſchen Gräbern gefunden wurden. Oder

2) die Bilder waren aus gebranntem Thon, ἀγάλματα ὀπτῆς γῆς (terracotta). Solche Bilder ſah Pauſanias auf dem Dache der Königshalle in Athen. Beſonders in Rom und Etrurien wurden die fastigia templorum mit ſolchen Thonbildern geſchmückt. Auch Reliefs aus gebrannter Erde waren beliebt, Arabesken zu architektoniſchem Bedarf. Dieſe waren faſt immer bemalt. Sehr viele Terracottas haben ſich rein erhalten. Namentlich gehören hierher auch die zierlichen und unendlich mannigfach geformten Lampen, z. B. das kleine Bild einer thronenden Göttin im Muſeum zu Berlin; die bei Velletri gefundenen und im Muſeum Borgia aufbewahrten farbigen Reliefs, ritterliche Spiele, Gaſtmahle und dergleichen Scenen des Lebens vorſtellend.

Am wichtigſten wurde die Plaſtik, die Bildnerei in Thon durch das Modell, das Vorbild für den Marmorbildner und ganz beſonders den Erzgießer. Das Erzbild kann das Modell nie entbehren. Das Modell hieß übrigens πρόπλασμα. Bei Figuren von größerem Maßſtab wurde der Thon über einen hohlangen, ſkelettartigen Kern geſchlagen, κίνκλος, κάνκλος. Der Thon ſelbſt ward hier wie bei jedem Thonbilde mit dem Modellſtab, und in den feineren Theilen mit dem Finger und Nagel bearbeitet. So ſehen wir auf Reliefs und Gemmen den Prometheus, den Ahnherrn der Plaſtik, mit der Bildung des Menſchen beſchäftigt. Der Menſch ſelbſt iſt ein lebendiges plaſtiſches Kunſtwerk.

Wie die niederen Arten der alten Plaſtik, ſo theilen ſich die höheren in ſolche, welche in harten, und andere, welche in weichen Maſſen bilden. An die Holzſchnitzkunſt ſchließt ſich die Sculptur, an die Thonbildnerei oder Plaſtik die statuaria, die Bildgießkunſt. Wir ſprechen zuerſt von dieſer.

1. Die Bildnerei in weichen Stoffen.

1) **Die ars statuaria, die Bildgießkunſt**, iſt die Technik der Metallbildnerei. Die künſtlichen Metallarbeiten der

älteſten Zeit beruhten auf dem Verfahren, welches noch in den ſpäteſten Epochen wenigſtens bei Bildern aus Gold und Silber angewendet wurde. Das Metall iſt zu bändigen, zu einer Kunſtform zu ſchmeidigen: dazu gehören ſtarke Mittel, die Kraft und Stärke des männlichen Armes. Der Erzguß wurde erſt in der nächſten Epoche von den Samiern Rhökus und Theodorus erfunden. Die frühere Erztechnik war das Treiben mit dem Hammer oder dem ſogenannten Punzen. Daher bei Homer der Ausdruck *ἀσπίδα ἐλαύνειν*, und ſpäter *χαλκὸν ἐλαύνειν*. Das Hauptinſtrument iſt hierbei der *ἄκμων*, Amboß, der feſte Grund für die Kraftentwickelung, und *ῥαιστήρ*, *σφῦρα*, der vom Arme geſchwungene Hammer. Ein mit dieſen Inſtrumenten gefertigtes Werk heißt dann ein *σφυρήλατον*, ein mit dem Hammer getriebenes Werk. Die Metallſtücke aus aes regulare, dem dehnbaren Erz, im Gegenſatz zu dem ſpröden, aes caldarium, wurden zu Blechen geſchlagen, wobei die Vorſicht anzuwenden war, das Blech nicht zu ſehr zu verdünnen, damit es unter dem Treiben nicht Riſſe bekomme. Denn aus einem einzigen Stück Metall, aus Silber, aus Kupfer, kann man eine Schale, kann man einen Schild fertigen, aber nimmer ein völliges, rundes Bildwerk, eine volle Figur. Halbrundes iſt möglich; darüber ſogleich nachher. Dieſe einzelnen Stücke wurden dann zuſammengeſetzt und mit den ſogenannten Schwalbenſchwänzen befeſtigt. Das ſind die *δεσμοί*, *ἧλοι*, *περόναι*, *κέντρα*. In dieſer Art war das Jupiterbild neben dem Tempel der *Ἀθήνας χαλκίοικος* in Sparta. Pauſanias hat es beſchrieben; er nennt es das älteſte Erzwerk Griechenlands (*παλαιότατον πάντων, ὁπόσα ἐστὶ χαλκοῦ*). Der Künſtler deſſelben war Learchus aus Rhegium, welcher von Einigen ein Schüler des Dipönus und Scyllis, von Anderen des Dädalus genannt wird.

Die bei Weitem größte Erfindung, welche von dem Zeitraum ausgeht, welcher mit der fünfzigſten Olympiade beginnt, iſt die des Erzguſſes, die statuaria ars. Hierbei kommt zuerſt wieder in Betracht der Stoff. Eiſen wurde ſehr ſelten zu Statuen gegoſſen. Der Samier Theodorus, der Erfinder des Erzguſſes, aber bediente

ſich noch dieſes Metalles (Pauſ. III, 12, 8). Von Tiſageras' Hand war zu Delphi ein Hercules mit der Hydra kämpfend aus Eiſen (Pauſ. X, 18, 5), und eines eiſernen Hercules von Alfen gedenkt Plinius (XXXIV, 40).

Herrſchender Stoff der statuaria war das aes, *χαλκός* (von *χαλάω*, dehnen), urſprünglich bloßes Kupfer (*χαλκὸς κύπριος* oder *χαλκὸς μέλας*, cuprum, dann auch *χαλκὸς κεκραμένος*, unſere Bronze). Die Grundlage bildet unſer Kupfer, womit dann Zinn, auch Blei und Zink, bald zuſammen bald einzeln, bald in geringerem bald in größerem Verhältniß verbunden war. Kupfer mit Zink iſt unſer Meſſing. Das eigentliche Erz entſteht, wenn dem Kupfer Zinn oder Blei, oder beides zugleich beigemiſcht wird. (Hirt, Amalthea, S. 240.)

Die Alten nennen drei verſchiedene Erzmiſchungen, zwei ältere, die deliſche und die äginetiſche, deren ſich die größten Künſtler vorzugsweiſe bedienten. Später kam noch die vielbeſprochene, aber noch immer räthſelhafte korinthiſche Erzmiſchung hinzu. Die Sage bei Plinius (XXXIV, 3), daß ſie bei Zerſtörung Korinth's durch Mummius zufällig durch Zuſammenſchmelzen verſchiedener Metalle entſtanden ſei, verdient kaum einer Erwähnung. Zuverläſſig war ſie ſchon vor dieſer Kataſtrophe üblich, und der Umſtand, daß die Kunſt dieſer Miſchung, welche den Römern, wie es ſcheint, immer ein Geheimniß geblieben war, frühzeitig wieder verloren ging, mag zum Theil die enthuſiaſtiſche Liebhaberei der römiſchen Großen an Geräthen aus korinthiſchem Erz erklären, welche ſie höher als Gold und Silber ſchätzten. Uebrigens gab es auch Statuen aus korinthiſchem Erz, signa Corinthia. Das Exemplar des Saurektonos, welches Martial vor Augen hatte, heißt Sauroctonos Corinthius (14, 172); aus derſelben Erzmiſchung waren die Amazone des Strongylion (Ol. 103), viele Statuen in Delphi (Plut. de Pyth. or. 2), und die Bilder, welche Alexander der Große auf ſeinen Feldzügen mit ſich führte. An allen bewunderte man *τοῦ χαλκοῦ τὸ ἀνθηρόν*, aber man unterſchied wieder drei Gattungen: erſtens, ein weißſchimmerndes, candidum, deſſen Glanz ſich dem Silber näherte,

indem die Hauptmaſſe der Erzmiſchung aus Silber beſtand; die zweite war diejenige, wo die gelbliche Farbe des Goldes vorherrſchte; und die dritte, wo alle Ingredienzen in gleichem Verhältniß gemiſcht waren, aequalis omnium temperies (Plin. XXXIV, 3. S. 640).

Die Römer ſprechen überdies oft von einem ächtgriechiſchen Farbenton des Erzes, bei dem das Kennerauge nicht irren könnte, color Graecanicus (Plin. XX, S. 659), dem verus color aeris (Plin. ep. 3, 6). Ueberhaupt aber hatten die Griechen — eine Meiſterſchaft, welche wir in dieſer Ausdehnung nicht mehr beſitzen — den Farbenton der Bronze vollkommen in ihrer Gewalt. Beſonders geſchätzt war bei den Alten das Erz, welches in die Leberfarbe hinüberſpielte, *ἡπατίζον* genannt (colorem pretiosum ad jecinoris imaginem vergens, quod ideo hepatizon appellant procul a Corinthio: longe tamen ante Aegineticum atque Deliacum, quae diu obtinuere principatum [Plin. S. 640]). Die Körper der Athleten ferner waren von der Sonne und der Oelſalbe gebräunt, *μελάντερον κεχρωσμένοι*. Dieſe Farbe wußte man in der Bronzemiſchung nachzuahmen, ſo daß Dio Chryſoſtomus (Or. 28. p. 289) von dem gymnaſtiſchen Jatrokles ſagen konnte, er war den vollkommenen Bronzeſtatuen ähnlich, und die Farbe ſeines Körpers glich der Bronze, *χαλκῷ κεχρωσμένῳ* (Böttiger Andeut. S. 130 ff.), alſo eherne Athleten. Sogar einzelnen Theilen der Bronzeſtatuen wußte man eine gewiſſe beſondere Farbe oder einen Localton mitzutheilen. Von der Jokaſte des Silanion wird ſpäter die Rede ſein. In dem Angeſichte des Athamas von Ariſtonidas ſah man die Röthe des Schamgefühls, mit welcher er reuevoll die in Raſerei verübte Mordthat überdachte (Plin. XXXIV, 40. S. 666). Die Art, wie dies bewerkſtelligt wurde, iſt für uns, und war auch ſchon den Römern ein Geheimniß. Denn Eiſen, welches Plinius angiebt, läßt ſich nicht mit Kupfer miſchen. Als räthſelhafter betrachtet man die Bronzeſtatue zu Samos, welche Apulejus (Flor. p. 1284 beſchreibt, die tunica picturis variegata. Ich halte dies für Emailmalerei.

Ueberdies wurden einzelne Theile an Bronzeſtatuen — und darüber kann kein Zweifel ſein — wie die Haare und ſelbſt die Lippen, vergoldet, wie an einer Athletenbüſte zu München, oder verſilbert; an Kleidungsſtücken wurde Silber eingelegt, wie an dem Diadem des bronzenen Apollo Sauroktonos in der Villa Albani und an mehreren Bronzen in Neapel.

Allgemein ſcheint bei Bronzen die Sitte geweſen zu ſein, beſondere Augen einzuſetzen, theils von Silber, theils aus edleren Steinen, theils von Email. Böttiger vermuthet, daß die fabri ocularii, welche in Inſchriften genannt werden, Künſtler waren, welche ſich ausſchließlich mit der Einſetzung von den Augen der Statuen beſchäftigten (And. S. 87). Daher haben faſt alle noch erhaltenen Bronzen die Augen hohl, indem barbariſche Habſucht ſich des wirklich oder vermeintlich koſtbareren Stoffes bemächtigte. In der herrlichen Bronzeſammlung des Museo Borbonico in Neapel, der erſten Europa's, iſt die Stelle des Augapfels faſt immer hohl, das Weiße des Auges aber mit der entſprechenden Farbe in Email gemalt. In Brescia aber fand man eine koloſſale Bronze-Victoria, an welcher, wie berichtet wird, die Augen aus Onyxſteinen ſich erhalten haben. (Jahrb. für Philologie und Pädagogik 1828, I. S. 482.) Letztere ſah ich nicht mehr; die Augenſterne ſind hohl, müſſen aber allerdings mit Steinen gefüllt geweſen ſein.

Das Verfahren der Alten beim Gießen ſelbſt war, ſo weit wir davon unterrichtet ſind, im Ganzen daſſelbe, deſſen die modernen Künſtler in der Regel ſich bedienen. Die Bildgießkunſt, die statuaria, beruht in viel ſtrengerem Sinne, als die Sculptur, auf dem Modell, dem Thonmodell. Daher auch die statuaria geradehin oft Plaſtik genannt wurde, und die Plaſtik im engeren Sinne die mater statuariae, die Mutter der Bildgießkunſt. Das Verfahren war folgendes: Ueber einen feuerfeſten Kern wird die Statue aus Wachs boſſirt. Dieſes Wachs muß überall gleichmäßig die Dicke haben, welche der Erzguß ſelbſt je nach ſeinen verſchiedenen Theilen erhalten ſoll. Die Wachsform iſt auf's Sorgfältigſte zu vollenden, da ſie das eigentliche Modell iſt. Darüber wird nun

eine Form aus dem feinſten geſchwemmten Thon (auch wohl aus gereinigter Aſche) geſtrichen, in unſerer Kunſtſprache der Mantel, bei den Alten λέβης oder χοάνη, χώανος und χῶνος genannt. Sie hat Röhren zum Einſtrömen des Erzes, τρυπήματα τῷ Λ παραπλήσια. Dann ſchreitet man zum Ausſchmelzen des Wachſes bei gelindem Feuer, und wenn nun die Form und der Kern noch gehörig ummauert wurde, ſo läßt man das Metall durch jene Röhren einſtrömen. Es füllt den Raum, welchen das Wachs eingenommen hatte.

Koloſſe von großen Dimenſionen wurden bei den Alten ſtückweiſe gegoſſen. Selbſt bei kleineren Statuen ſcheint man nicht ſelten ſo verfahren zu ſein. Faſt alle Bronzen, wenigſtens die, welche man in Herculanum fand, ſind aus mehreren Stücken zuſammengeſetzt. (Winckelmann Werke 2. S. 271.) Ja, freihängende Locken pflegte man zu allen Zeiten beſonders zu gießen und anzulöthen. Glaucus von Chios, heißt es, hatte die Kunſt des Löthens erfunden. Der griechiſche Ausdruck dafür iſt κόλλησις. (Winckelmann 5. S. 133.)

Alle noch erhaltenen Bronzen aber geben uns den höchſten Begriff von der techniſchen Meiſterſchaft der Alten. Die Metallmaſſe iſt gewöhnlich ſehr dünn, an großen Figuren ſelten ſtärker als eine Linie, und Alles iſt mit der größten Reinheit ausgegoſſen, ſo daß wahrſcheinlich bei den Alten die Nachhülfe nach Vollendung des Guſſes nur eine ſehr geringe war, und die Statue das Modell in höchſter Reinheit und Vollendung wiedergab. Doch iſt es falſch, wenn Einige behaupten (Winckelmann 5. S. 454), die Alten hätten die Nachhülfe des Ciſelirens gar nicht gekannt. Die deutlichſten Spuren von Ciſelirinſtrumenten habe ich an einer der ſchönſten Statuen, die erhalten ſind, an dem bronzenen Mercur in Neapel, bemerkt. Leider iſt die Zahl der noch vorhandenen Bronzen, mit der von Marmorarbeiten verglichen, ſehr gering, während im Alterthum gerade das umgekehrte Verhältniß ſtattfand. Die Zahl der Bronzeſtatuen übertrifft bei Plinius und beſonders bei Pauſanias bei Weitem die der Marmorbilder. M. Scaurus ſchmückte als Aedil ein Theater mit dreitauſend Bronzeſtatuen. Der Conſul Mucianus

erzählte, daß ebenſo viele Bronzeſtatuen in Rhodus wären, und eine gleiche Zahl war zu Plinius' Zeit, wie man behauptete, noch in Athen, Olympia und Delphi übrig. (Plin. XXXIV, 17. S. 646.) Alle Athleten- und Siegerſtatuen, welche den heiligen Hain von Olympia bevölkerten, waren aus Erz. Und daraus erklärt ſich auch, daß statua das Hauptwort zur Bezeichnung eines Werkes der bildenden Kunſt ward und blieb; die statua iſt eigentlich ein Werk der statuaria, der Bildgießkunſt.

Die Vorzüge des Erzguſſes konnten den Alten nicht entgehen. An ſanfter, ſchmelzender Wirkung von Licht und Schatten ſteht er dem Marmor nach. Aber er iſt gediegener, mehr der reinen Form, als ſolcher, entſprechend, und völlig frei von allen maleriſchen Momenten, ſo weit ſich dieſe nicht zugleich geltend machen wollen. Zudem geſtattet der Bronzeguß eine freiere Leichtigkeit in der Stellung der Figur, eine kühnere Bewegung, indem Stützen, im Innern des Werkes angebracht, auch der gewagteſten Stellung ſicheren Halt gewährten, ohne dem Auge ſichtbar zu ſein, während die Marmorſtatue einer äußeren Stütze bedarf, welche dann eine gleichſchöne Anſicht von allen Seiten faſt unmöglich macht.

2) **Toreutik oder caelatura.** Wir haben früher ſchon der mit dem Hammer getriebenen Metallwerke gedacht, der *σφυρήλατα*. Dieſe Technik, welche für ganze Statuen, die wenigen aus gediegenem Golde getriebenen abgerechnet, durch die Erfindung des Erzguſſes ſo gut wie ganz verdrängt wurde, erhielt ſich bei anderen Arbeiten als eine beſondere Technik von ſehr bedeutendem Umfange unter dem Namen der Toreutik, *ἡ τορευτική* (nach Quintilian 2, 21. S. 143 hieß ſie auch *χαλκευτική*), von *τόρος*, der Grabſtichel, *τορέω* und *τορεύω*; urſprünglich, wiewohl ſpäter von den Alten ſelbſt häufig verwechſelt, zu unterſcheiden von *τόρνος*, dem Drehbeiſen der Drechsler, und *τορνεύω*, drechſeln, tornare der Lateiner. Das Werk der Toreutik iſt *τόρευμα*. Die Toreutik entſpricht dem lateiniſchen caelatura mit ihrem Inſtrumente caelum, und iſt die eigentliche Sculptur in Metall, die Bearbeitung der Metalle durch Herausſchlagen oder Treiben mit

dem Punzen, und dann Vollendung durch ſcharfe Inſtrumente. Ueber caelatura vergl. Salmasius exerc., Plin. S. 737 und Quintilian: Caelatura, quae auro, argento, ferro opera efficit (Quint. inst. or. 2, 21), nam sculptura etiam lignum, ebur, marmor, vitrum, gemmas, praeter ea quae supra dixi, complectitur.

Dieſe Technik fand die mannigfachſte Gelegenheit, ſich zu üben, an den vielfachen Geräthen des friedlichen wie des kriegeriſchen, des öffentlichen, des gottesdienſtlichen und häuslichen Lebens, und erhob ſich auch in dieſer niedern Sphäre vom Handwerk zur Kunſt, indem ſie den Bedarf des alltäglichen Lebens durch gefällige Form, durch Zierlichkeit oder bedeutſames Bildwerk zu einem höheren, ideellen Werthe erhob, als der blos materielle war.

Vortreffliche Schulterblätter mit Amazonenkämpfen in Relief wurden im alten Locri gefunden. Bronzene Helme mit mannigfachen kriegeriſchen Darſtellungen und Beinſchienen befinden ſich unter den Schätzen von Pompeji und ſind in neueſter Zeit ſehr zahlreich den Gräbern von Großgriechenland und Etrurien abgewonnen worden. Unter ſonſtigem Geräthe werden von den Alten beſonders angeführt: lances filicatae (bei Cicero), Schüſſeln, deren Rand mit künſtlichem Farnkraut geſchmückt war, lances pampinatae, mit Weinlaub, disci corymbiati, Diſken mit Epheutrauben, patinae hederatae, mit Epheulaub geſchmückt. Andere Gefäße, wie die χρατῆρες κορυθιουργεῖς (Athen. V, 199) waren am Rande mit runden Figuren von lebenden Weſen geſchmückt, ζῶα περιφερῆ τετορευμένα. Von Silbergefäßen haben ſich noch ſehr bedeutende erhalten, meiſt Becher und Schalen. Einer der berühmteſten iſt der zu Antium gefundene Becher, welcher die Losſprechung des Oreſt vor dem Areopag vorſtellt und wahrſcheinlich Nachahmung eines berühmten Werkes von Zeuxis iſt. Die erhabenen Figuren ſind hier, wie bei den meiſten Werken dieſer Art, getriebene Arbeit der äußeren Umkleidung, in welche dann der eigentliche platte Becher genau eingelaſſen iſt. Winckelmann glaubte hier die Erklärung des Homeriſchen ἀμφίθετος φιάλη oder ἀμφικύπελλον δέπας gefunden zu haben (Werke 6. S. 205. 206. Bd. 7). Zuverläſſig iſt der

ſogenannte Einſatz das argentum purum und ſeine Umkleidung, die crustae aut emblemata, von welchen Cicero ſpricht (Verr. 4, 23).

An dieſer Arbeit nahmen ſpäter auch bloße Handwerker Theil, daher der caelator anaglyptarius und der bloße vascularius in Inſchriften unterſchieden wird; während in den Zeiten der höchſten Kunſtblüthe auch die größten griechiſchen Bildner ihren Ruhm darein ſetzten, in künſtleriſch zierlichen Geräthen ebenſo ausgezeichnet zu ſein, als in den erhabenſten Schöpfungen der Plaſtik.

Von den ſogenannten Diſken, welche ſich noch erhalten haben, wurde der ausgezeichnetſte bei Paramythia in Epeiros gefunden und kam in Hawkin's Beſitz. Er iſt von Bronze, mit Figuren in hohem Relief und mit ſeltenen Zierrathen ausgelegt. Die Vorſtellung iſt Aphrodite bei Anchiſes nebſt dem Gott des Schlafs (nach dem Homeriſchen Hymnus auf Aphrodite) im reinſten Kunſtſtyle ausgeführt. (Vergl. Tiſchbein, Homer VII, 3. Millingen, Un. Mon. II, 12.) Hierher gehören dann auch zahlreiche Schmuckkäſtchen, oft mit Unrecht cistae mysticae genannt, meiſt aus den Zeiten der geſunkenen Kunſt herrührend, und endlich zahlreiches Schmuckwerk.

In engem Zuſammenhang mit dieſer Toreutik, wiewohl nicht als integrirender Theil derſelben, ſteht die Arbeit in Elfenbein. Ueber die größeren Leiſtungen dieſes Zweiges der alten Technik ſind von mehreren Archäologen gründliche Forſchungen angeſtellt worden. Namentlich von Heyne, Antiquar. Aufſätze II. S. 149 u. a. Quatremère de Quincy, le Jup. Ol. S. 393 ff. Hirt in Böttiger's Amalthea I. S. 219 ff.

Das Elfenbein, welches man aus Aſien und Afrika bezog, wurde in Griechenland ſehr früh, ſchon in den Homeriſchen Zeiten, zu allerlei Schnitzwerk bei Gebäuden, Geräthen und Waffen bearbeitet. Beſonders liebte man es, das Elfenbein mit Gold und anderen Metallen zu verbinden, oder in Holz einzulegen. So waren oft die Lyren aus Gold und Elfenbein, die Kränze aus Elfenbein, Gold und Korallen (Pind. Nem. VII, 78. Vergl. Böckh,

Staatshaushalt d. Ath. S. 435.) An den Thürflügeln des Minerventempels zu Syrakus waren mythologische Figuren aus Elfenbein, das Uebrige aus Gold. (Ex ebore diligentissime perfecta argumenta erant in valvis [Cic. Verr. IV, 56]). Auch ganze Statuen von Elfenbein werden erwähnt, z. B. bei Cicero (Verr. IV, 1) und Tacitus (Ann. II, 83). Doch waren dieſe gewiß immer nur von ſehr geringer Größe. Bei eigentlichen Statuen von etwas größerem Maßſtabe bildete man blos das Geſicht, die Hände und Füße aus Elfenbein, das Andere war von Holz (Paus. II, 22, 6), letzteres dann oft vergoldet oder bunt bemalt (VII, 26, 4). Verſchiedene Stoffe waren frühzeitig zu einem und demſelben Bilde verwendet worden. Eine beſondere Klaſſe waren die ſogenannten *ἀκρόλιθοι* (*τὰ ἄκρα*, die Extremitäten). Das waren Figuren, wo der Körper, der Rumpf, von Holz war, der Kopf aber und die Arme und Füße von Stein angefügt wurden. An Metopen von Selinus ſind die Körper aus dem ordinären Kalktuff, die Extremitäten aus Marmor. Das Höchſte aber erreichte dieſe Technik in jenen meiſt koloſſalen Werken aus Elfenbein und gediegenem Golde, durch welche ſie ſich an die Toreutik anſchloß. Bei dieſen koloſſalen Statuen mußte die Bearbeitung des Elfenbeins eine Art muſiviſcher Arbeit werden. Das Elfenbein wurde in möglichſt große Platten zerſägt, wobei den Alten eine für uns verloren gegangene Kunſt zu Hülfe kam: die Kunſt nämlich, das Elfenbein zu erweichen und biegſam zu machen. Es geſchah dies durch den Zythos (*ὁ* und *τὸ ζῦθος*), einen aus Gerſte gebrauen Saft (*τὸν ἐλέφαντα τῷ ζύθῳ μαλακὸν γενόμενον καὶ χαλῶντα κάμπτουσι καὶ διασχηματίζουσιν* [Fac. exc. Plut. p. 9]). Den einzelnen Theilen wurde dann durch weiteres Biegen, Sägen, Schaben und Feilen, nach einem ſorgfältig für dieſe Technik berechneten Modelle die Form gegeben, durch welche ſie in ihrer Zuſammenſetzung genau die Geſtalt des Modells wiedergab. Hierauf wurden die Elfenbeinſtücke über einem Kerne, welcher aus Holz und verſchiedenen Metallſtäben und Klammern beſtand, und hie und da, wie es ſcheint, mit Pech und Thon gefüttert war, befeſtigt, und beſonders

noch mit Hülfe von Hausenblase (Aelian. var. hist. 17, 32) an einander gekittet. Die Gewandtheile der Statue und was sonst noch zum Schmucke dienen sollte, wurden dann aus gediegenem Golde getrieben. Die einzelnen Functionen giebt Lucian ziemlich genau an, wenn er sagt: *οἱ δὲ ἔπλαττον μόνον* (d. i. Modell) *καὶ ἔπριον τον ἐλέφαντα* (sägten es) *καὶ ἔξεον* (glätteten) *καὶ ἐκόλλων* (kitteten es) *καὶ ἐῤῥύθμιζον καὶ ἐπήνθιζον τῷ — χρυσῷ* (de hist. conscr. 52). Lucian beschreibt das wüste Innere dieser chryselephantinischen Werke, oft ein willkommener Zufluchtsort für Ratten und Mäuse, in schlimmem Contraste mit dem prunkvollen Aeußern. Die ersten Heidenbekehrer versäumten es nicht, dieses Innere zu enthüllen und die alten Götterbilder so recht in ihrer Nichtigkeit bloszustellen. (Gall. opp. VI. p. 53. 54. Vergl. Arnobius adv. gentes VI, 16.)

Es ist zu bedauern, daß die am meisten bewunderten Werke der größten Künstler Griechenlands in einer Technik gebildet waren, welche am allerwenigsten den Unbilden der Zeit widerstehen kann. Mit besonderer Sorgfalt mußte man über die Erhaltung dieser Werke wachen. Sowohl große Feuchtigkeit, als zu große Trockenheit, waren ihnen schädlich. Da der Ort, wo der Tempel des allberühmten Jupiter zu Olympia stand, feucht und sumpfig war, mußte man den Fußboden um die Statue herum von Zeit zu Zeit mit Oel besprengen (Pausanias). Das goldelfenbeinerne Minervenbild auf der trockenen, felsigen Höhe der Akropolis zu Athen dagegen wurde befeuchtet. Zu Epidaurus war eine solche Befeuchtung unnöthig, weil der Thron des Aeskulap gerade über einem Brunnen errichtet war, und zu Pellene diente der Dunst einer Höhle, das Elfenbein des Minervenbildes frisch zu erhalten. (Paus. Hirt a. a. O. S. 222.) Noch wollen wir bemerken, daß man sich in Ermangelung des Elfenbeins auch der Zähne des Hippopotam bediente. (Paus. VIII, 46, 2.) Von größeren bedeutenden Arbeiten in Elfenbein ist nichts auf unsere Zeit gekommen. An Erhaltung jener erhabenen Werke wäre ohnedies nicht zu denken, und in der Erde calcinirt sich das Elfenbein. Auf dem

Monte Calvo im Sabinerlande entdeckte man jedoch das Stück einer weiblichen Figur in natürlicher Größe, das Gesicht vom Hals bis an die Haare aus einem einzigen Stücke Elfenbein. (Kunstblatt 1824, Nr. 54, S. 215.) Unter den Anticaglien unserer Antikensammlungen finden sich kleine Reliefs und Figürchen aus Elfenbein nicht selten, z. B. ein Pygmäe, der einen Kranich auf der Schulter trägt, in Florenz. (Winckelmann, Werke 8, S. 288, Anm.) Am zahlreichsten sind aus den späteren und letzten römischen Kaiserzeiten sogenannte diptycha auf uns gekommen. Dies sind Schreibtafeln aus Elfenbein, deren Außenseite mit Reliefs geschmückt ist. Man theilt sie ein in die diptycha consularia, welche von den Magistraten bei dem Antritt ihres Amtes verschenkt wurden und gewöhnlich den Consul in der pompa circensis oder bei anderen feierlichen Gelegenheiten darstellen, und in die diptycha ecclesiastica, mit Vorstellungen aus der heiligen Schrift.

2. Die Bildnerei in harten Stoffen.

Die Bildnerei in harten Stoffen begriff die Holzschnitzkunst und die Kunst, in Stein zu arbeiten, in sich. Die Thätigkeit in beiden Sphären heißt bei den Alten, wie schon früher bemerkt, ξέειν und γλύφειν; bei den römischen Schriftstellern heißt die Thätigkeit des Bildners in Stein, in Marmor besonders, sculpere.

Von den Holzschnitzbildnern der Alten war schon früher die Rede. Wir beschäftigen uns nun in der Kürze mit der Bildhauerei, der eigentlichen sculptura, der Kunst, in Stein und besonders in Marmor zu bilden. Ein solcher Künstler, der Bildhauer, heißt bei den Griechen auch schlechtweg λιθουργός oder λιθοξόος — der große Phidias heißt bei Aristoteles ein σοφὸς λιθουργός — bei den Römern sculptor. Das Material des Marmors war es vorzüglich, worin die Griechen der besten Zeit arbeiteten. Die Arbeiten in Marmor kommen in ihrer Zahl denen in Bronze am nächsten. Der Marmor ist an sich die der Sculptur am besten geeignete Steinart. Er hält die Mitte zwischen zu großer, spröder Härte und zu großer

Weichheit. Er iſt dicht, ohne ſpröde zu ſein. Die Oberfläche des bearbeiteten Marmors iſt glatt und rein, doch mehr fett als glänzend, wenn dies nicht abſichtlich hervorgebracht wird; ſie iſt halb transparent und daher für die Darſtellungen des menſchlichen Organismus, des Fleiſches, für eine ſchöne Wirkung von Licht und Schatten beſonders geeignet. Die Conturen ſind fließender, weniger hart, als das Erz; bei dem einfachen und weißen Marmor nämlich, welchen die Künſtler der beſten Zeit jedem anderen vorzogen. (Hirt a. a. O. S. 227.) Die vorzüglichſten Arten des weißen Marmors waren bei den Alten:

Der Marmor, welcher auf der Inſel Paros (*λίθος Πάριος*), vorzüglich bei Lygdos (*Λύγδινος*), meiſt in kleinen Blöcken, zum Theil in Höhlengängen bei Lampenlicht gebrochen wurde (daher *λυχνίτης*). Sein Vorzug beſteht in großer Reinheit und einem feſten, großen, glänzenden Korn. Die Italiener nennen ihn marmo greco duro, oder salino. Etwas feinkörniger, leichter, ſonſt wenig verſchieden iſt der grechetto duro, der periniſche der Alten. Hierzu kam vorzüglich noch das marmor domesticum der Attiker, der pentheliſche (marmo greco fino) von mehr ſchiefriger Natur und leicht zu ſpalten, ſchon um die fünfzigſte Olympiade von Byzes von Naxos (Paus. V, 10) zu Dachziegeln verarbeitet; und dann der weniger vorzügliche hymettiſche, der marmo cipola oder cipollino der Italiener. Ein weißer Marmor brach noch bei Epheſus. (Vitruv 10, 7.) Andere Arten ſind der thaſiſche, welchen Couſinery an Ort und Stelle wieder aufgefunden hat, ein Marmor von blaſſer Weiße; der lesbiſche von mehr gelblichem Tone, und der ceralitiſche von ausgezeichnet ſchöner Farbe aus Kleinaſien (candore proximum ebori et quadam similitudine, Plin. 36), feinkörnig und glanzlos, in der Kunſtſprache der Italiener marmo Polombino. (Winckelm. Werke V, 138 f., 397. VI, 1. 255.)

In Italien waren die Marmorbrüche von Luna (Carrara) berühmt. Nach Plinius (36, 2.) wurden ſie erſt kurz vor ſeiner Zeit entdeckt. Aber Strabo ſpricht von ihnen als einem ſchon längere Zeit her bearbeiteten Marmor, der theils weiß, theils fleckig,

theils in's Bläuliche ſpiele und in ſo großen Maſſen ſich finde, daß man Säulen aus einem einzigen Stücke verfertigte. Solche Säulen hatte Maſſiniſſa in ſeinem Hauſe ſchon zur Zeit des Julius Cäſar. (Plin. 36, 7.) Der Marmor von Luna wird noch heutzutage von den Künſtlern und zwar vorzugsweiſe benutzt. Er iſt übrigens in Härte, Korn und Farbe ſehr ungleich. Einzelne Stücke kommen dem ſchönſten pariſchen Marmor nahe.

Farbiger oder bunter Marmor wurde in den früheren Zeiten ſelten zu Statuen gebraucht. Doch ſind aus ſchwarzem Marmor, nero antico, mehrere Iſisbilder und die beiden Centauren im Capitol. Aus rothem Marmor, rosso antico, bildete man ſpäter gern Bacchuskörpe und Satyrn. Das Vaterland dieſes Marmors iſt unbekannt. Auch bunter Marmor wurde, merkwürdig genug, zu ganzen Statuen oder zu Gewandtheilen, doch erſt in den römiſchen Kaiſerzeiten, verwendet. Seit Claudius finden ſich in Rom auch Statuen in Porphyr, Baſalt, Granit und Sienit, beſonders bei Bildwerken, in welchen man den ägyptiſchen Styl nachahmte. Die Meiſterſchaft übrigens, mit welcher die Alten auch dieſe harten Steinmaſſen zur größten Genauigkeit, Schärfe, Zierlichkeit und Glätte zu bearbeiten verſtanden, iſt noch jetzt ſelbſt den erfahrenſten Künſtlern ein Räthſel. Hier iſt nur äußerſt langſam mit vorn zugeſpitzten Pinkeiſen, die immer neu geſchärft werden müſſen, vorwärts zu kommen.

Bei der Bearbeitung des Marmors dagegen können ſehr verſchiedene Inſtrumente angewendet werden, während bei der Plaſtik und der statuaria, ſofern dieſe eigentlich doch nur Thonmodell iſt, faſt die bloßen Finger hinreichen. Ueberhaupt ſind die techniſchen Schwierigkeiten ſehr bedeutend. Die Sculptur iſt Wegnehmen vom Marmorblock. Durch Zuſetzen kann der Künſtler hier nie ſein Werk verbeſſern. Es wird ſo verfahren, daß er den Stoß fortwährend negirt. Michel Angelo pflegte zu ſagen, die Statue ſtecke ſchon im Block, ſie wäre nur zu befreien. Die Hauptſache geſchieht mit Meißeln (ἔγκοπτις, Luc. opp. 1, 7), welche mit dem Schlägel (σκεπάλη) getrieben werden. Die einzelnen Meißelarten, deren ſich die Marmorbildner heutzutage bedienen, ſind: 1) für die erſte rohe

Arbeit das Spitzeisen; 2) das Zahneisen, welches nebeneinanderlaufende Streifen zieht; 3) das Platteisen zum Ziehen von Querstreifen; 4) die Raspel für Theile, denen schwer beizukommen ist; 5) der Stockhammer; 6) der Zahnhammer; 7) die Nute, um gleichlaufende Vertiefungen zu ziehen; 8) der Bohrer zu Ueberwölbungen, besonders an Haaren und Gewändern. Den Gebrauch des Bohrers führte bei den Alten erst Kallimachus um die neunzigste Olympiade ein. Ob die Alten alle übrigen, von uns angewendeten Instrumente kannten, kann ich wenigstens nicht bezweifeln. An noch unvollendeten Statuen, wie in dem todten Niobiden in München, habe ich noch die Spuren der meisten obengenannten Instrumente, namentlich das Spitzeisen, das Zahn- und Platteisen erkannt. An guten Gypsabgüssen des Laokoon entdeckte ich, ehe ich noch das Original in Rom gesehen hatte, die deutlichsten Spuren des Platteisens. Nute und Bohrer sind an den meisten Statuen leicht zu erkennen. Arbeiteten die Alten nach einem Modell, so verfuhren sie wie die modernen Künstler. Sie setzten Punkte, welche die Dimensionen nach allen Seiten und Richtungen angaben, und im Fortschreiten der Arbeit immer wieder erneuert werden mußten. An mehreren alten Statuen, z. B. an den Kolossen des Monte Cavallo in Rom, sind solche Punkte noch in warzenförmigen Erhöhungen stehen geblieben. Indessen gingen die Alten in der Regel viel freier zu Werke. Man kann behaupten, daß bei Weitem die geringere Zahl von Marmorstatuen nach einem Modell gebildet wurde. Von Pasiteles wird es als etwas Besonderes angeführt, daß er nihil unquam fecit ante quam finxit (Plin. 35, 45).

Zum Abreiben der Statuen bediente man sich des Staubes vom naxischen Schleifstein und vom armenischen; auch geriebener Bimsstein wurde angewendet. Von diesen sogleich nachher noch ein Wort, bei Gelegenheit der Gemmenkunde. Das hieß dann *σμηχεῖν, στιλβοῦν ἀνδριάντας· ἐπιλεαίνειν καὶ γανοῦν τὰ πληγέντα καὶ περικοπέντα τῶν ἀγαλμάτων* (Plut. de adul. 52). Das sogenannte, von den modernen Künstlern häufig angewendete Glanzschleifen aber, welches alle Wirkung von Licht und Schatten, allen

fleiſchähnlichen Ton, ja das freie Erſcheinen der Kunſt ſelbſt zerſtört und nichts hervorbringt, als ein unſicheres, vages Schimmern, findet ſich bei den beſten Statuen der Alten nicht angewendet. Dagegen ſuchten dieſe das Weiche, Fettſcheinende des Marmors nicht ſelten durch Einreiben und Einſchmelzen eines Firniſſes von puniſchem Wachſe zu erhöhen. Dies iſt die *καῦσις*, vielleicht gleichbedeutend mit der vielbeſprochenen circumlitio. Praxiteles erklärte nämlich diejenigen von ſeinen Statuen, an welchen Nicias, ein enkauſtiſcher Maler, die circumlitio beſorgt habe, für ſein beſtes Werk. (Vergl. Quatrem. de Q. Jup. p. 44. Hirt, 236. Böttel, Archäolog. Nachlaß 1, S. 79.) Indeſſen muß ich geradezu leugnen (Vaticaniſcher Apollo, S. 212, Anm.), daß die circumlitio des Praxiteles mit wirklicher Färbung verbunden war. Von dem Wachsfirniß ſcheint der gelbliche fette Ton herzurühren, welchen man an den meiſten alten Statuen bemerkt, und geleugnet kann nicht werden, daß einzelne Theile auch an Marmorſtatuen gefärbt worden ſind, und zwar nicht bloß in den älteſten Zeiten oder in den Epochen der geſunkenen Kunſt.

Einen Nebenzweig der antiken Sculptur, der sculptura, bildet die sculptura, die Kunſt der Arbeit in Edelſteinen, die Kunſt von Figurenbildung in edlen Steinen. Die Kenntniß ihrer Producte begreift man unter dem Namen der Gemmenkunde.

Edle Steine wurden in den älteſten Zeiten geſchnitten. Erſt gegen die Zeit Alexander's des Großen erreichte auch die Arbeit in Edelſteinen, die sculptura (im engeren Sinne des Wortes), ihre höchſte Vollendung. Hier das Nöthigſte.

Der Ausdruck Gemme iſt übrigens nicht ganz richtig; beſſer: geſchnittener Stein. Doch iſt nicht vom Kunſtgebrauche abzugehen. Gemma heißt bei den Römern jeder edlere Stein (Edelſtein im weiteren Sinne), welcher durch Vorzüge der Härte, Farbe, des Glanzes, zum Schmucke dienen konnte. Verſchieden war nur:

1. Die äußere Beſtimmung der Gemmen oder geſchnittenen Steine.

a) Sie war ökonomiſcher Art, oder es diente die Gemme dem

Bedarfe des mercantilischen oder des Gedankenverkehrs. Sie diente zum Versiegeln

aa) der Hausvorräthe oder Schätze, d. i. der *ταμιεῖα*, der Waaren; oder zum Versiegeln

bb) der brieflichen Mittheilungen.

Durch die Gemme soll aber ein Abdruck (*σφραγίς*, auch *ἐκμαγεῖον*, *ἀποσφράγισμα*, *ἐκτύπωμα*) bewerkstelligt werden. Die Gemme selbst ist zu diesem Behufe befestigt an einem Ringe oder einem Petschaft.

b) Der geschnittene Stein diente aber auch bloß zum Schmucke, ist ein Gegenstand des Luxus. So in uralter Zeit im Orient. In Griechenland tragen besonders die Musiker Ringe mit geschnittenen Steinen, daher sie von den Komikern *σφραγιδονυχαργοκομῆται* genannt werden. Gemmen dienten zum Schmuck von musikalischen Instrumenten, dann an Spangen, an Kränzen, an Diademen ꝛc. Der Luxus nimmt zu in der Zeit Alexander's des Großen und der orientalischen Reiche seiner Nachfolger, und dauert fort unter den römischen und byzantinischen Kaisern. Da wurden noch Gemmen an Waffenstücken, besonders aber an Trinkgefäßen verwendet. Daher die gemmata potoria des Plinius und die *ψυκτῆρες διάλιθοι* bei Plutarch.

c) Gemmen dienten auch zu magischem Gebrauch als Amulette.

2. Hauptarten der geschnittenen Steine.

a) Vertieft geschnittene. Der Stein heißt dann intaglio. Er diente zum Siegeln und wurde meist in Ringen getragen; daher *δακτυλιογλύφος*, der Steinschneider, *δακτυλιοθήκη*, Sammlung geschnittener Steine.

b) Erhaben geschnittene oder Hochschnitte, ectypa scalptura bei Plinius, der cameo (Camee), camayeu, — cama-huia, vom arabischen Kamaat, d. i. caput vertexque tuberis camelini, dann Erhöhung, Relief. Nach v. Hammer jedoch vom arabischen Kamail, d. i. Blumenkelch. (Sehr zweifelhaft.) Die Cameen dienten aus-

ſchließlich zum Schmucke und gehören meiſt in ſpätere Kunſtepochen.

c) Eine beſondere Klaſſe bilden die ſogenannten Käferſteine. (scarabaei). Die erhobene untere Seite hat, mehr oder weniger roh gebildet, die Form eines Käfers. Sie ſind theils ägyptiſch, theils etruskiſch, theils altgriechiſch. Sie dienten zu Amuletten. Nach Stieglitz ſind die Scarabäen die Vorbilder der älteſten Münzformen bei den Griechen. (Plutarch. de Iside et Osiri, p. 355. B. Aelian. h. a. 10, 15.)

3. Technik.

a) Material.

α) Für die vertieft geſchnittenen Steine, die Intaglien, wurden meiſt unſere halbedlen Steine benutzt, ſeltener die eigentlichen Edelſteine. Man wählte vorzugsweiſe durchſichtige Steine, welche, gegen das Licht gehalten, durch Reinheit, durch Feuer und Intenſivität der Farbe das Auge erfreuten und füllten. Fehlte es an ganz reinen und einfarbigen, ſo ſchnitt man auch fleckige, ſtreifige, wolkige, ſelbſt ganz undurchſichtige. Die üblichſten Steine für Intaglien ſind der Carneol (röthlich) und der Sard (bräunlich), beide sarda, sardion. Der Chalcedon, leuochates, der Jaspis, faſt undurchſichtig, von verſchiedener Farbe, der Lapis Lazuli, cyanus, undurchſichtig (verwandt mit dem saphirus der Alten), der plasma di smeraldo (meiſt bei den Alten Smaragd genannt), der Amethyſt von violetter Farbe (der hyacinthus der Alten), unſer trüber und fleckiger Amethyſt (der amethystus), die Aquamarina (der beryllus) ꝛc.

β) Zu Cameen, Hochſchnitten, benutzte man mehrfarbige Steine, beſonders den Onyx mit braunen und weißen Lagen (zonae). Bei dieſen kam es vorzüglich darauf an, daß die Figuren mit einem helleren Farbentone ſich von dem dunkleren Grunde abhoben. Der Sardonyx hatte außer ſeiner braunen und weißen Lage oder Zone noch eine dritte Lage von Carneol, letzterer oft auch betrüglich hervorgebracht noch von den Alten ſelbſt. (Sardonyches ternis gluti-

nantur gemmis; — aliunde nigro, aliunde candido, aliunde miuio. Plinius.)

Ueber dieſen Theil der antiken Gemmenkunde vergl. beſonders Haüy Traité des caractères phys. des pierres précieuses. Par. 1817. 8. Die Streitſchriften von v. Köhler und Brückmann von 1801 — 1804. Böttiger, Ueber die Aechtheit und das Vaterland der antiken Onyx-Cameen. Leipzig 1796. J. R. Blum, Die Schmuckſteine und deren Bearbeitung. Heidelberg, 1823.

b) Behandlung des Materials.

Die mechaniſche Arbeit des Steinſchneidens war im Allgemeinen eine doppelte; der Steinſchneider arbeitete 1) als politor, als Steinſchleifer; es galt, dem Steine eine ebene, oder eine convexe Form zu geben; und er arbeitete 2) als sculptor oder cavarius. Er ſchnitt Figuren aus oder ein; Beides aber fließt natürlich in Eins zuſammen. Auch hier muß, wie bei den Werken der Sculptur in Marmor, vorzugsweiſe weggenommen werden, und es bedarf harter, eindringender Inſtrumente, die bald ſpitz, bald hebelartig wirken. Allein die Steine, die man zu ſchneiden hatte, waren hart, es waren meiſt Edelſteine; oder es waren halbedle Steine von einer Härte, daß ſie nicht wie andere ſo ohne weitere Vermittelung mit Eiſen, Stahl oder Erz angegriffen werden konnten. Die Inſtrumente mußten, um ſie zu ſchärfen, beſtrichen werden mit unſerem ſogenannten Schmirgel, oder auch mit dem Naxium, d. i. mit dem Staub, dem Pulver, dem Schleifpulver aus cypriſchen Steinen, d. i. dem Pulver von Schleifſteinen, welche die Inſel Cypern erzeugt. Später benutzte man auch den armeniſchen Schleifſtein.

Nun fehlte aber noch ein Hauptmaterial, deſſen ſich auch ſchon die Alten bedienten, um auch die härteren und härteſten der edlen Steine mit ſicherem Erfolg und in höchſter Sauberkeit zu Gemmen zu ſchneiden. Das Mittel hierzu bietet der Diamant, bekanntlich der einzige Stein, welcher ſelbſt das Glas ſchneidet, während die anderen harten Steine es nur ritzen. Um Gemmen zu ſchneiden alſo, bedienten ſich die Alten auch beſonders der Diamantſpitze,

welche in Eiſen eingeſchloſſen wurde, um nun damit wie mit einem Grabſtichel zu arbeiten. Daß die Alten auch das Rad oder das Bohrwerk, wie die neueren Steinſchneider, anwendeten, iſt nicht zu bezweifeln. Durch ein Rad wurden die Inſtrumente in raſche Bewegung geſetzt, während der zu ſchneidende Stein an das Inſtrument gehalten wurde. Das Bewunderungswürdigſte bei den antiken geſchnittenen Steinen iſt die ganz reine, gleichmäßig vollendete Politur auch in den tiefſten und feinſten Theilen, während man auch bei den beſten Werken der Neueren noch immer wenigſtens einzelne Striche, einzelne Ungleichheiten, Spuren des Rades oder des Bohrwerkes, entdeckt, welche bei den Alten ganz verwiſcht ſind. Einzelnes bleibt aber für uns noch immer räthſelhaft, trotz unſerer ſo ungeheuren Fortſchritte in der Technik und Mechanik im weiteſten Sinne. Solche feinvollendete Arbeiten in den härteſten Stoffen, wie waren ſie möglich ohne die Beihülfe des bewaffneten Auges? Eine beſondere Art von Gemmen nannte man nach Plinius lenticula, d. i. Linſe, und es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß die Alten ſchon, wenigſtens für den bloßen Bedarf der Steinſchneider, die Vergrößerung vermittelſt der Linſe gekannt haben. Hierhin gehört auch noch die Nachricht deſſelben Plinius, daß die Gemmenſchneider, weil die Anſtrengung der Arbeit die Augen angriff, ſich gern des Smaragds bedienten; um das ermüdete oder angegriffene Auge durch das ſanfte Grün dieſes edlen Steines zu erfriſchen und zu ſtärken. Beſonders gern wählte man hierzu die concaven Smaragde, weil dieſe die Geſichtsſtrahlen mehr ſammeln.

Indeſſen waren bei den Alten ſchon auch die Glaspaſten ſehr verbreitet, und bei den ärmeren Klaſſen vertraten die Glaspaſten, welche übrigens Griechen und Römer gleichfalls in höchſter Vollendung zu fertigen wußten, die Stelle des Siegelringes mit einem edlen Steine.

Uebrigens eröffnen uns die Gemmen überhaupt einen Blick in eine umfangreiche, gleichſam wuchernde Kunſtwelt des claſſiſchen Alterthums: da ſehen wir die mannigfachſten Mythen, tiefſinnige Symbole, heitere Spiele und Scherze der Phantaſie, religiöſe und

Cultushandlungen, Scenen des häuslichen und ländlichen Lebens, Bilder der Jagd und des Krieges, Bilder von Freud' und Leid, Geräthe, Vasen, Waffenstücke, einzelne Figuren und ganze Gruppen, und alles dies oft in dem so kleinen, engen Raume eines einzigen, kleinen Edelsteins.

II. Die Polychromie.

Auch die einfachste Darstellung der alten Technik berührt schon eine tief in das Wesen der Kunst eingehende, in neuester Zeit lebhaft besprochene und selbst von praktischer Folge begleitete Frage, die Frage nach der Polychromie der Plastik, d. h. nach der vielfarbigen Plastik. Polychromie ist hier das richtige Wort. Denn Farbe ist durch Farbe bedingt, d. h. Eine Farbe durch eine andere. Wäre Alles, was wir sehen, Himmel und Erde, grün, so wäre es eben nicht grün, es wäre farblos. Es fragt sich nicht, ob eine Statue etwa auch aus rothem Marmor gefertigt ward, oder gefertigt werden dürfe, statt aus weißem Marmor; sondern, ob sie theilweis oder ganz mit verschiedenen Farben ausgestattet, oder vollständig, und zwar der Natur entsprechend, colorirt ward.

Die Theoretiker des vorigen Jahrhunderts — und ihnen folgen zum großen Theil noch heutzutage die strengeren Kunsttheoretiker — die Theoretiker des vorigen Jahrhunderts, sage ich, hatten obige Frage ganz einfach und bestimmt verneint. Architektur und Plastik bedienen sich nur der natürlichen Farbe des Materials, der Marmorweiße z. B. oder des gelben Erzglanzes. Die Plastik ist bloße Form, die abstracte Form, ist rein objectiv; sie überläßt den bloßen Schein der Form und den mehr subjectiven Reiz der Farbe einer besonderen Kunst, der Malerei. Sie stellt das Ewigbleibende, bloß das Begriffsgemäße; sie stellt den Begriff einer Sache dar und verschmäht den Reiz der flüchtigen Erscheinung des Wirklichen, des Vergänglichen. Sie muß dies, und muß dies gerade um so mehr, da ihr Werk ein körperliches, tastbares, ein wirkliches ist, und wenn

ſie auch den Schein des Körperlichen adoptiren wollte, ſo würde ſie aus der idealen Sphäre der Kunſt in das reell Wirkliche, in die Alltagswirklichkeit hinübergreifen, ohne doch in dieſer ſich behaupten zu können. Eine bemalte Statue nehme ich wohl in der Ferne für einen wirklichen Menſchen; ich trete hinzu, — und, es iſt kalter, ſtarrer Stein — ich bin betrogen!

Die bemalte Statue hat alles Widerwärtige, Unheimliche der Wachsfigur, ſie iſt, wie dieſe, ein lebendiger Tod oder ein todtes Leben. Dagegen wird wenig zu erinnern ſein. Herder, in der Abhandlung „Plaſtik" davon ausgehend, daß der Sinn des Auges an ſich gar keinen Körper, ſondern bloße Fläche faſſe, und erſt durch lange Erfahrung, durch Combinationen und Gewohnheit auch an der Fläche den Körper, die Form, erkennen lerne, hatte den Satz aufgeſtellt, daß die Plaſtik eben gar nicht für das Auge, ſondern für den einzigen uns zur Wahrnehmung eines Körpers gegebenen Sinn, d. i. für den Taſtſinn, für die taſtende Hand arbeite. Die Plaſtik verſchmähe daher die Farbe. Von der taſtenden Hand wird dieſe, die Farbe, nicht wahrgenommen, — und würde ſie es, ſo wäre ſie für dieſelbe nicht Farbe, ſondern etwa Haut, eine fremdartige Kruſte, welche die reine Form unterbricht, die dahingleitende taſtende Hand nur hemmt. Die Griechen aber, die das plaſtiſche Werk anſahen, werden am wenigſten dieſes Weſen der Plaſtik verkannt, werden es am treueſten feſtgehalten haben.

Das änderte ſich in neuerer Zeit. Quatremère de Quincy zuerſt unterwirft die Sculptur mit verſchiedenem Stoffe, in Gold und Elfenbein, einer genaueren Prüfung und zieht daraus Reſultate für die antike Plaſtik überhaupt. Zu jenen vereinzelten Notizen der alten Autoren oder jenen Spuren von Färbung an Antiken, von gewiſſen Farbentönen der Erze, kamen die nähere Beachtung einer Diana aus Herculanum, einer Venus aus Pompeji, dazu dann die colorirten etruskiſchen Reliefs und endlich, was den Ausſchlag gab, die Unterſuchungen von Hittorf und Semper und Anderen mit ihrer Hypotheſe einer vollſtändigen bunten Bemalung der alten Tempel, ſelbſt wenn ſie in dem koſtbaren weißen Mar-

mer aufgeführt waren, eine Hypothese, welche natürlich eine gleiche Behauptung für die Plastik in sich schloß. Entgegengekommen waren wenigstens diesen neuen Ansichten unsere — politischen und kirchlichen — Restaurationen des Mittelalters. Man hatte gefunden, daß auch unsere sogenannten gothischen Dome ursprünglich vollständig und bunt ausgemalt waren, daß die altdeutschen Holzschnitzwerke, daß die Figuren auf Grabsteinen, daß die Heiligenbilder bemalt gewesen, jener zahllosen Madonnenbilder mit weiblichen Gewändern nicht zu gedenken. In diesem Sinne verfährt man nun auch bei der Wiederherstellung kirchlicher Gebäude und Sculpturen, oder bei der Schöpfung neuer Werke im altem Styl. (So der Kölner und Bamberger Dom; so jetzt selbst in Frankreich.) Und so ward nun frisch drauf los angestrichen und beschmiert, ohne auch nur zu bedenken, daß damit jenen Riesenwerken unserer Vorzeit gerade Das genommen wird, wodurch sie noch eine erhebende Sprache zu uns reden, das Gepräge nämlich einer Vorzeit, einer großen Vergangenheit. Das ehrwürdige graue Haar des Alters wird durch die blonde Perrücke eines alten Gecken oder durch eine buntscheckige Narrenkappe verhüllt.

Bald trat jener frischen extremen theoretischen Ansicht über griechische Sculptur das entgegengesetzte Extrem gegenüber, und wußte sich auch bei der überwiegenden Mehrzahl der heutigen Archäologen geltend zu machen. Die griechische Sculptur, die griechische Plastik war, wie die Architektur, eine polychromatische, eine vielfarbige. Die griechische Statue war vollkommen bemalt, ausgemalt; denn dem unverhüllten menschlichen Körper wie dem Gewande war die natürliche Farbe gegeben, Carnation oder Localfarbe des Gewandstoffes. Dieses Weiß des Marmors, der Marmorstatue, war dem Griechen zu einförmig, zu kalt, zu abstract; von einer bloßen abstracten Form wußte er überhaupt nichts. In seinen Kunstschöpfungen suchte er die völlige, frische Naturwahrheit wiederzugeben, in aller Lebendigkeit und Heiterkeit des Farbenspiels. Hatte er eine Marmorstatue, eine Statue aus dem schönen parischen Marmor, mit Geschick und Glück fertiggebauen, so bemalte er diese

noch oder ließ ſie von fremder Malerhand bemalen; der weiße Marmor erhielt nun ein Geſicht, die rothweiße Farbe des Fleiſches, roſige Wangen oder blaſſe, friſchrothe Lippen, blaue oder braune Augen, ſo die übrigen nackten Theile, auch wo dieſe bekleidet waren, ein rothes, oder grünes oder blaues Gewand, und ſo fort und fort.

Hierüber ſind folgende Bemerkungen zu machen:

1) Eine vollſtändige Bemalung von Architektur- und Bildwerken ließe ſich nun wohl in den älteſten Zeiten annehmen, wo in der Regel alle Künſte noch ein unzertrennliches Ganzes bilden, die Natur noch am Gebäude, die Malerei an beiden haftet. Das ſehen wir ja in Aegypten, und zugleich muß zugeſtanden werden, daß auch ſpäter noch, als jede Kunſt ſchon ſelbſtſtändig geworden war, ein gewiſſes trauliches, aus urſprünglicher Verwandtſchaft noch herrührendes, Gegeneinanderneigen zu erkennen iſt; aber, wohl gemerkt! ohne Gefahr confuſer Vermiſchung konnte dies nur da geſchehen, wo eben jede Kunſt für ſich, aufs Strengſte, ihrer eigenthümlichen Natur gemäß, ganz ſpecifiſch ausgebildet worden war. Dies war nun freilich eben in Griechenland der Fall.

2) Gewiſſer maleriſcher Momente kann auch die ſtrengſte, die abſtracte Plaſtik nicht entbehren. Gar Vieles, was reell auszudrücken die Härte ihres Stoffes verwehrt, ſtellt die Plaſtik ſcheinbar dar durch Wirkungen von Licht und Schatten, alſo maleriſch; dies beſonders an Haaren und Gewändern. Viele der ſchönſten Statuen üben nur nach Einer Seite hin ihre volle Wirkung aus. Mehrere Statuen zuſammen, die Gruppe, nähern ſich dem Relief, der Fläche, dem Gemälde; die Gruppe hat einen Hintergrund oder ſetzt ihn voraus, ſie nähert ſich alſo einer Fläche, einem Gemälde. Die Statuen der Giebelfelder eines Tempels haben ſogar ihren Rahmen. Licht und Schatten! wie wenig fehlt da noch zur Farbe, zur Färbung der Statue? Sehr wenig, und in dieſem Wenigen ſehr viel!

3) Das Material kommt gar ſehr in Betracht. Bilder oder Architekturſtücke aus Granit, Porphyr, aus Sienit haben die Aegypter nicht bemalt; wohl aber Bilder aus Holz, Sandſtein und Kalkſtein. So bedurften griechiſche Tempel aus Tuffſtein eines

Stucco überzuges, und dieſer dann begreiflicher Weiſe einer Farbe; und wenn er nur die natürliche des Marmorſtucco's behielt, d. h. weiß, ſo war es doch ein anderer Ton, als der natürliche des Geſteins. So, denken wir uns, waren noch Holzſchnitzbilder bemalt, und vollſtändig bemalte Terracotten liegen noch vor Augen. Die ſchönſten griechiſchen Muſtertempel aber ſind aus weißem Marmor, die Mehrzahl der Statuen und Reliefs aus Marmor oder Erz. Beides iſt das eigentliche Material der griechiſchen Plaſtik im weiteſten Sinne, der Sculptur und der Bildgießkunſt. Das Erz aber verwehrt ſeiner Natur nach jede Bemalung; es macht eine vollſtändige Bemalung geradezu unmöglich, und jener dem wirklichen, lebendigen Athletenkörper ſich annähernde Ton war nicht der herrſchende, und auch wo er wirklich angewendet wurde, war er weit entfernt von einem vollſtändigen und naturtreuen Colorit.

Die Erzſtatue (die Bronze-, Kupfermünze) bekam ſchon im claſſiſchen Alterthume durch natürliche Oxydirung eine Art feiner, ja feinſter Art von Haut (patina), eine zarte grünliche Bekleidung kann man ſagen, eine grünliche Färbung, welcher grüne Ton um ſo ſchöner wurde, je älter die Statue wurde und je auserleſener die Erzmiſchung geweſen war. Das iſt wohl die nobilis aerugo des Horaz. Statuen dieſer Färbung wurden ſchon von den Alten ſelbſt den ſpäteren und neueren vorgezogen; ja Plinius erzählt, daß man dieſen grünen Roſt ſelbſt künſtlich zu bewirken wußte! — Aber wären damit grüne Götter, Heroen und Athleten gemeint?

Intereſſant iſt eine Stelle in Reichard's Naturgeſchichte (III, 2. S. 245 ff.): „Die tiefe Schwärze mancher Hindus machte einen ganz beſonders ſtarken Eindruck auf den engliſchen Biſchof Heber. Die Mannſchaft eines Hinduſchiffes beſchreibt er als äußerſt ſchwarz, aber gut gebaut, mit guten Geſichtern und ſchönen Zügen. Die Mannſchaft eines anderen Hinduſchiffes hatte nach demſelben die dunkelſte Schattirung von antiker Bronze; dies in Verbindung mit den antiken Formen und den wohlgeſtalteten Gliedmaßen machte vollkommen denſelben Eindruck, wie griechiſche Statuen aus Bronze. Dieſe tiefe Bronzefarbe iſt von Natur aus dem menſchlichen Auge

angenehmer, als die weiße Haut der Europäer, da es uns ſelbſt bei dem erſten Anblick nicht mißfiel, während eine helle Farbe bei den Hindus den Gedanken an Krankheit hervorruft."

Iſt damit nicht übereinſtimmend, daß die Erzgießkunſt als die mehr männliche, die Sculptur aus Marmor als die mehr weibliche Kunſt gilt? Auf Vaſen älteren Styls ſind die weiblichen Figuren weiß, die männlichen bleiben ſchwarz. Der Gegenſatz iſt da, aber ein ganz allgemeiner, abſtracter, und durchaus nicht mit eigentlicher, individueller Färbung zu verwechſeln.

Was beim Erz der bloße Stoff, die Natur deſſelben, unmöglich macht, eine eigentliche Bemalung nämlich, verwehrt beim Marmor die Schönheit, die natürliche Schönheit dieſes Materials, die blühende Weiße, das Helldurchſcheinende, das Weiche und doch Compacte. Dieſelbe Rückſicht wird von dem die Natur überall ſchonenden Griechen das Elfenbein gefordert haben.

4) Weiter kommt die Dimenſion des Bildes, der Architektur in Betracht. — Einem Grabſtein, einem Denkſtein, einem kleinen Schrein oder Hauskapellchen für das Bildchen eines Hausgottes, oder einem Schreine für Reliquien der Familie, gönnen wir gern auch zierlichen Farbenſchmuck — ein großer überwölbter Tempel aus Marmor, eine größere Statue aus Marmor, kann nur Anſtreicher, Kleckſer und Schmierer beſchäftigen. So befreunden wir uns wohl auch mit einer ſchönen bemalten Terracottenfigur; das iſt ein beſcheidenes Kleinod, eine Art Gemme, ein zierliches Nippſtück. Die größeren bemalten Thonfiguren auf etruskiſchen Sarkophagen ſind ſchon widerwärtig, und nun denke man ſich vollends einen farneſiſchen bemalten Hercules, die Koloſſe auf dem Monte Cavallo in Rom bemalt, fleiſchroth angeſtrichen — unmöglich können wir dem Griechen die Arbeit eines ſolchen Scheuſales zumuthen. Vergegenwärtigen wir uns nur die koloſſalen, bemalten Holz- oder Steinbilder des heiligen Chriſtoph! Ungeheuerlich und barbariſch iſt ſchon eine bloße gemalte Figur in koloſſalem Maßſtabe, wenn ſie nicht bloß für den Anblick aus weiter Ferne berechnet iſt. Und nun noch die volle Körperlichkeit der Statue dazu!

5) Die Beſtimmung der Statue. Die älteſten eigentlichen Cultusbilder waren wahrſcheinlich vollſtändig bemalt. Das forderte ſchon ihr Stoff, ihre ganze Gebahrung, wie wir ſpäter ſehen werden, und das Bedürfniß des Volkes, namentlich ehe dieſes mit höheren Geſtaltungen der Kunſt, mit eigentlichen Göttern, ſchon vertraut geworden war. Dem Volke kann, inſofern es Götzen bildet, nichts derb, ſtark, bunt und wirklich genug ſein. Was fangen wir aber nun mit den unzweideutigen Spuren von Färbung an, welche ſich an antiken Marmorſtatuen noch erhalten haben?

Als Beiſpiel diene uns die Marmorſtatue der Diana aus Herculanum. Sie iſt im alten hieratiſchen Style gehalten, kann daher wohl noch für ein Cultusbild angeſprochen werden. Sie iſt mit ihren Farben abgebildet bei Raoul Rochette, Peintures antiques inédites 1836, tab. 7, und ich ſelbſt habe das Original genau unterſucht. Die Statue iſt aus ſchönem weißem Marmor, und reine Marmorweiße zeigen uns auch Angeſicht, Arme und Füße, und die Hauptmaſſe der Gewandung. Nur die langen Haare ſind gelblich und waren einſt vergoldet, auf ihnen ruht ein weißes Diadem mit goldenen Buckeln. Die Sandalen und ihre Bänder, und der ſchmale Saum des Untergewandes ſind roſenroth; ein gleicher Saum, aber noch mit Gelb geſäumt — d. i. urſprünglich wohl Gold — und mit Palmetten beſetzt, ſchmückt das Obergewand, wie der Halter des Köchers carmoiſinroth mit weißen Buckeln iſt.

Wir ſehen alſo, der Schmuck der Farbe findet ſich nur an dem Theile, der ſelbſt dem lebendigen Körper nur zur ſchützenden Hülle und zum äußerlichen Schmucke dient, und ſchmückt ihn da, wo der Schmuck ſo recht den Schmuck als ſolchen bezeichnet und ſcharf abtrennt vom lebendigen Leibe, vom menſchlichen Organismus, d. h. am Saume des Gewandes. Die Farbe ſchmückt den Theil der Statue, der ſtreng genommen außerhalb des Bereiches der Sculptur liegt. Daſſelbe gilt vom Haupthaare. Was aber lebendiger, pulſirender Organismus iſt, was nackter Körper (das iſt ja auch das Angeſicht), was nicht todter Stoff iſt, das behält die natürliche Farbe des Steines, des Marmors ungetrübt.

Nach beiden Seiten hin konnte man weiter gehen: a) Man konnte — was aber gewiß bei großen Statuen nicht geschah — dem Gewand noch eine größere Fülle von Farben geben; b) die Färbung der Haare dehnte man wohl hie und da auf die Augenbrauen aus, doch nur zu einem einfachen Linienzuge; c) ein Theil des menschlichen Angesichts hat nicht die schwebenden, allumfassenden, durchscheinenden Farbentöne der feinsten Organisation, sondern einen scharf abgesonderten Localton: — die Lippe. So färbte man auch wohl diese, oder an Bronzestatuen versilberte man sie. Letzteres lehrt zugleich, daß es hierbei nicht auf gewöhnliche Illusion und die prosaische Naturtreue abgesehen war. So wurde auch wohl der Augenstern ausgemalt; an kolossalen Tempelstatuen und an Bronzebildern erhielt der Augenstern durch ein geeignetes Material wohl selbst ein dem Licht, dem Blick, dem Blitz des Auges Entsprechendes. — Kränze endlich, Diademe, Waffenstücke, gewisse Attribute — alles dies unorganische Außendinge — wurden auch Marmorbildern aus vergoldetem Metalle beigegeben. Bei alledem blieben die Theile des Fleischtons, der Carnation, ungefärbt, und erhielten höchstens durch einen „enkaustischen Wachsüberzug einen mehr gelblichen Schein und größere Weichheit" (Schorn, S. 147).

Die angeführte Dianenstatue kann uns zugleich als Muster des Verfahrens dienen, welches die Griechen bei ihrer Architektur anwendeten.

In dem großen Ganzen des Gebäudes, in den herrschenden Formen und Flächen, in den Grundtheilen, dem eigentlichen Körper des Gebäudes, blieb der weiße Grund herrschend, jenes wurde aus Marmor construirt oder mit Stucco überkleidet. Dem Fries und dem Giebel dagegen fügte man buntes Schmuckwerk bei, zu dem Zwecke, gewissen Gliedern der Architektur mehr Relief zu geben, sie vom weißen Grunde abzuschneiden und hervorzuheben, oder um durch Farben die Abwesenheit oder die Schwäche eines Reliefs zu ersetzen. (Vgl. Raoul Rochette, S. 414.)

Bei alledem ist Folgendes wohl zu beachten. Die griechische Statue, wie sie nun vor uns steht, entspricht wirklich dem strengsten,

theoretiſchen Begriffe der Plaſtik, auch wenn wir ſie gefärbt denken; die moderne Statue, ſei ſie auch völlig farblos, entſpricht ihm nicht. Sie iſt ſchon in Formengebung, in Ausdruck und Stellung maleriſch im vollen Sinne des Wortes; unruhiger in der Stellung, affektvoller im Ausdruck, weichlicher, gebrechlicher, unſicherer, unwahrer! Iſt aber der reinen ſtrengen Form vollkommen Genüge geſchehen, ſteht dieſe einmal in ſich geſchloſſen und mit dem Gepräge des Naturwahren, des Begriffsgemäßen, des rein Urmenſchlichen da, ſo kann ihr eine weitere Zuthat an Schmuckwerk und Farbe gleichgültig ſein, ſie nimmt der Form nichts, weil ſie ihr auch nichts geben kann.

Aehnlich iſt es auf dem Gebiete der Moral. Der in ſich vollendete Mann kann ſich wohl ungeſcheut auch dem bloßen Genuß des Augenblicks hingeben und eine menſchliche Schwäche ſich erlauben; ſein inneres Capital iſt groß genug, um nicht ſogleich zum Bettler zu werden. Ja die Tugend ſelbſt bedarf der menſchlichen Schwäche, der liebenswürdigen Menſchlichkeit, ſie iſt die Grazie der Tugend; wer ſie in ihrer ganzen Strenge und unter allen Verhältniſſen bewahren und darſtellen wollte, würde zum abſchreckenden Tugendpopanz, er wäre Pedant.

Goethe ſprach in ſeiner Farbenlehre (W. 52, S. 340 ff.) von dem inſtinctmäßigen Streben in der Kunſt zur Farbe. „Man darf nur täglich beobachten," ſagt er, „wie Zeichnungsluſtige von Tuſche oder ſchwarzer Kreide auf weißem Papier zu farbigem Papier ſich ſteigern, dann verſchiedene Kreiden anwenden und endlich in's Paſtell übergehen." Doch iſt hiergegen zeitig und nachdrücklich Einſprache zu thun; dergleichen iſt der gerade Weg zum bloßen Dilettantismus, und was mit dieſem identiſch iſt, zur Pfuſcherei.

Aber Eins kann ich nicht verhehlen, und darauf lege ich für meine Perſon Gewicht: das iſt die Natur des ſüdlichen Himmels. Schon im ſüdlichen Italien iſt der Schatten nicht blos die Abweſenheit, die bloße Negation des Lichtes, nicht das bloße Grau oder Schwarz. Da ſehen wir den Schatten blau oder violett, und das Licht färbt ſich nicht ſelten zu einem goldig gelben Ton. Dies

muß um ſo mehr, um ſo entſchieden wärmer, in Griechenland der Fall ſein.

Weiter! Denkt man ſich die völlig farbloſe Marmorſtatue in der Mitte der heiteren, bunten Naturumgebung Griechenlands und des griechiſchen Lebens, ſo ſteht ſie ſelten vereinſamt und fremd da, aber umgekehrt freilich auch ſie verſchwindet, verliert ſich völlig bemalt, ſie geht im Farbenraum unter. So kann man auch jenen goldenen Schmuck und die lichten, hie und da verwendeten Farbentöne als eine zarte Vermittelung des Ewigbleibenden in der Statue mit dem bunten Glanze in der Erſcheinung, als ſanfte Uebergänge aus dem geheimnißvollen Tempel der Kunſt in das helle Gebiet der Wirklichkeit gelten laſſen. Sie öffneten das Kunſtwerk gegen die Einbildungskraft des Beſchauers, lockten auch das blödere Auge durch den Zauber eines bunten Sinnenſchauens in die ernſtere Betrachtung des höheren poetiſchen Schauens. Eine bunte Irisbrücke verbindet den Sitz der Olympier mit der Erde.

Was aber folgt aus allem Dieſem für die heutige Kunſt? Ich meine damit nur die Plaſtik! Einfach dieſes: daß wir keine Griechen ſind. Wir ſollen daher nicht nachahmen wollen, was nur dem Griechen erlaubt und möglich war. Zudem haben wir nun einmal vom Baum der Erkenntniß gegeſſen, wir wiſſen, daß die Plaſtik ihrem Weſen nach farblos iſt; und wir haben dies von denſelben Griechen gelernt. Uns fehlt die glückliche, naive Unbefangenheit; gegen beſſeres Wiſſen und Gewiſſen aber verfahren, kann moraliſch nur zum Himmel, äſthetiſch nur zur Abgeſchmacktheit führen. Es iſt hier, wie mit manchen Vorſtellungen und Phantaſieen des religiöſen Bewußtſeins. Laſſe man ſie dem unbefangenen Gemüthe; aber ſie bei völlig klarer Vernunft und mit der ruhigen Verſtandesüberzeugung entweder ihres wahren, nur nicht verſtandenen Urgrundes und Sinnes, oder ihres Irrthums, hervorheben wollen als das Weſentliche und Vernünftige, in ihnen die einzige Richtſchnur unſeres Handelns, unſeres Lebens erkennen oder von Anderen fordern, iſt Wahnſinn, wiewohl meiſtens Tollheit mit Methode. Endlich — um noch mit Einem Worte auf Griechenland zurückzukommen —

hat die griechiſche Kunſt ſelbſt in ihren Fortſchritten immer mehr die letzten Spuren von Farben abgeſtreift, und kehrte erſt in den letzten Zeiten des Verfalls, und hier dann freilich mit den geſchmackloſeſten Mitteln, zur farbigen Sculptur zurück.

Drittes Kapitel.

Von der Compoſition der griechiſchen Plaſtik.

I. Von den Verſchiedenheiten der Compoſition als Statue, Gruppe und Relief.

Die griechiſche Plaſtik hat durchweg religiöſe Bedeutung, und nur erſt ſehr ſpät ließ ſie ſich dazu herab, rein weltlicher Schmuck, d. h. um in unſerer Sprache zu ſprechen, Cabinetſtück zu werden. Die älteſte und durch alle Zeiten hindurch vorwiegende Bedeutung des plaſtiſchen Bildwerks iſt daher das Götterbild. Und inſofern der Gläubige in dieſem Götterbilde den lebendigen Gott ſelber anſchauen wollte, iſt die urſprünglichſte und naturgemäßeſte Form des plaſtiſchen Bildwerks die einfache Statue.

Die Statue als ſolche hat auch dann, wenn ſie ſich bereits von allen architektoniſchen Einflüſſen befreit hat, ihrer innerſten Natur nach eine ſehr enge Grenze. Rein für ſich daſtehend, herausgeriſſen aus dem Verkehr und Zuſammenhange mit aller äußeren Umgebung und mit gleichgearteten Weſen, liegt in ihr weſentlich der Begriff des Alleinſeins, der Abgeſchloſſenheit, der Selbſtſtändigkeit, der feſt auf ſich beruhenden Selbſtgenügſamkeit. Ruhe, kampfloſe Hoheit, Situationsloſigkeit iſt daher unverbrüchliche Eigenthümlichkeit der Statue als ſolcher. Die Statue iſt ſo zu ſagen immer nur epiſch, höchſtens in ihrem Gefühlsausdruck lyriſch, nie-

mals aber iſt ſie dramatiſch, d. h. niemals iſt ſie in lebendiger That und Handlung, niemals die Darſtellung des vollen oder ganzen, und darum weſentlich kämpfenden Menſchenlebens.

Das Bereich der Statue iſt freilich groß und gewaltig, denn die griechiſchen Götter, die kampfloſen, leichtlebenden Götter, und das ganze antike Leben in ſeiner plaſtiſchen Anſchaulichkeit, in ſeiner behaglichen Ruhe und Fülle iſt ja in ſeiner herrlichſten Entfaltung dieſer kampfloſe Genuß der eigenen Schönheit, Hoheit und Sinnenfülle. Aber nichtsdeſtoweniger kann die Statue allein für ſich nicht den ganzen Umfang der plaſtiſchen Kunſt umfaſſen. Die Plaſtik, als das lebendige und ganze Abbild des menſchlichen Lebens, muß, ſo weit ſie es nur immer vermag, ebenfalls fortſchreiten zu Kampf und Handlung, zu lebendigem Verkehre. Dies iſt der Grund, warum die Statue von ihrer einſamen Höhe herabſteigt und ſich entſchließt, mit anderen Statuen ſich zu verbinden. Dieſe Verbindung mehrerer Statuen zu einem gemeinſamen, faſt möchte ich ſagen geſellſchaftlichen Ganzen, iſt es, was man Gruppe nennt. Und dieſe Gruppe führt ſodann ganz von ſelbſt noch zu einer weiteren Gattung der plaſtiſchen Kunſt, zum Relief.

Wir haben beide Gattungen, die Gruppe ſowohl wie das Relief, hier noch einer näheren Betrachtung zu unterwerfen.

Was alſo zunächſt die Gruppe anlangt, ſo iſt die innere Nothwendigkeit ihrer Entſtehung von uns bereits aus dem Weſen der plaſtiſchen Kunſt abgeleitet worden. Dabei iſt nun aber nicht zu überſehen, wie auch äußerlich in der religiöſen Beſtimmung der griechiſchen Statue der ganz natürliche Ausgangspunkt für größere Gruppenbildungen gegeben war.

Im griechiſchen Tempel ſtand nicht blos Ein Götterbild, ſondern zu dem eigentlichen Tempelgotte, dem das Heiligthum geweiht war, ſchaarten ſich bald die anderen verwandten Götter. Und ſo verſchieden dieſe nun an ſich ſein mochten, ſo mußten doch dieſe Statuen im Tempel und um den Tempel auf eine Art aufgeſtellt werden, welche dem Auge wohlgefiel und zugleich in harmoniſcher Uebereinſtimmung mit der Architektur ſtand.

Dieſe äußere Verbindung, die allerdings zuerſt nur für das Auge berechnet war, führte folgerichtig alsbald auch zu einer inneren Verbindung. Man ſuchte nur ſolche Statuen zuſammenzuſtellen, die auch von innerer verwandter Bedeutung waren. Der Mythus ſelbſt und ganz beſonders die Bedürfniſſe des Cultus boten hierzu die willigſten Motive.

Dem Zeus tritt ſeine Göttin, die Here, zur Seite, der Aphrodite Eros, dem Heros die Göttin Pallas Athene, welche ihn ſchirmt. Andere Götter- oder Heroenbilder laſſen ſich kaum geſondert denken, wie das unzertrennliche Brüderpaar der Dioskuren, oder die beiden Göttinnen Demeter und Kora, Mutter und Tochter, Aphrodite und Adonis. So bildeten ſich bald Gruppen, wo erſt mehrere Figuren ein Ganzes, gleichſam nur Eine Figur bildeten oder geſellſchaftlich nebeneinander getreten waren. Jene hatten oft eine gemeinſame Baſis, dieſe geſonderte Fußgeſtelle, und in beiden Fällen war nun ſchon die Eine Hauptklaſſe der antiken Gruppe gegeben, welche von einem ſehr feinſinnigen Archäologen ſehr paſſend die geſellſchaftliche Gruppe genannt ward. Von jener Art war Latona mit ihren Kindern von Praxiteles, eine thronende Juno, neben ihr ſtehend Minerva und Hebe. Hierher gehören auch die zahlreichen Quadrigen mit ihren Siegerſtatuen in Olympia und viele andere Werke. Eine geſellſchaftliche Gruppe auf geſonderten Fußgeſtellen war jene berühmte Homeriſche Gruppe des Onatas zu Olympia, waren die Parzen neben dem Jupiter und Apollo Meiragetes im Neptuntempel zu Delphi, die Argonauten des Lycius, die vaterländiſchen Heroen der Tegeaten aus der lacedämoniſchen Beute zu Delphi, und — ein Lieblingsgegenſtand der antiken Plaſtik — Apollo von dem Chore der Muſen umgeben. Doch konnte dieſer letzte Gegenſtand ſchon in eine zweite und höhere Klaſſe der antiken Gruppirung übergehen, wenn nämlich Apollo als Chorag (Chorführer) den Tanz und Geſang der Muſen leitet. Die Figuren waren hier nicht mehr blos geſellig zuſammengetreten, ſie waren nicht nur ein Nebeneinander und Beieinander, ſie ſtanden in dem lebendigen Wechſelverhältniß der Activität und Paſſivität, der Wirkung und

Gegenwirkung, zu einander, ſie bereiteten die dramatiſche Gruppe vor. Von dem entſchiedenſten Einfluß war nun hier das griechiſche Drama, deſſen älteſten handelnden Geſtalten ſelbſt mehr nur zu einer geſellſchaftlichen Gruppe zuſammengetreten waren, wie noch in dem Prometheus und den Hiketiden des Aeſchylus zu erkennen iſt.

Auf der anderen Seite wurde die dramatiſche Gruppe gefordert durch den architektoniſchen Bedarf, das Giebelfeld des Tempels zu ſchmücken. Denn die Außenſeite des Tempels gehörte der bewegten, thatenreichen Götter- und Heroenwelt an, wie das Innere dem ruhigen Sein des Gottes ſelbſt. Um den ſtarken Maſſen von Licht und Schatten im Säulenwerk und Geſims des Tempels zu entſprechen, mußten die Figuren hier in völliger Rundung erſcheinen, ſo daß die Tempelſculpturen des Giebelfeldes als völlige Gruppen, ja als Gruppen im höchſten Sinne der Bedeutung zu betrachten ſind. Im Uebrigen ſondern ſich auch die dramatiſchen Figuren in jene drei Formen der blos geſellſchaftlichen Gruppe. Sie ſind einmal wie zu einem einzigen Körper verbunden, die ſeltenſte und bedenklichſte Art der dramatiſchen Gruppe, der Triumph derſelben: Laokoon und ſeine Söhne. Zahlreiche Gruppen von Nymphen und Satyrn, von Kämpfenden und Siegern gehören gleichfalls in dieſe Klaſſe. Selten iſt hier die Dreizahl überſchritten, nach der alten dramatiſchen Regel: ne quarta persona loquatur! Und der Sinn des Griechen für Klarheit und Beſtimmtheit ging hierbei in ſeiner Scheu vor allem Verworrenen nicht ſelten ſo weit, daß die eine Figur blos ſymboliſch angedeutet wurde, und gleichſam nur eine ſichtbare Interpretation der Handlung, der bewegten Stellung der Hauptfigur war. Ein ſehr charakteriſtiſches und lehrreiches Beiſpiel hiervon ſehen wir an den Gruppen des Hercules im vaticaniſchen Muſeum, welche den Kampf mit Diomedes und Geryon vorſtellen. (Mus. Pio-Clem. 2. S. 7.) Hercules iſt in der gewaltſamſten Attitüde des Kampfs gebildet, und ſeine Gegner in winziger Zwerggeſtalt. — Andere Gruppen waren nicht ſo eng verbunden, aber auf einer gemeinſchaftlichen Baſis errichtet, welche manchmal, wie in dem ſogenannten toro farnese, ſelbſt die Stelle einer bedeutungsvollen Scenerie vertrat.

Eine der merkwürdigſten dramatiſchen Gruppen auf geſonderten Baſen ſtand wohl auf dem Helikon: Orpheus und neben ihm Telete in der Mitte, dann rings im Kreiſe Thiere aus Stein und Erz, welche ſein Geſang herbeigelockt hatte. (Paus. IX, 30.) Manchmal wurden wieder mehrere Gruppen zu einer großen Geſammtgruppe verbunden, wie dies nach meiner Vermuthung bei dem Triumphzuge des Achilles von Skopas der Fall war. Ein Hauptgrundſatz der dramatiſchen Gruppe aber war, die Hauptperſon als ſolche ſchon dem erſten flüchtigen Ueberblicke erkennbar zu machen. Es war dies das einzige Mittel, die Gruppe äußerlich ſchon als einen von Einem Punkte ausgehenden lebendigen Organismus darzuſtellen. Die tragiſche Bühne befolgte daſſelbe Princip, und gab der erſten Rolle, dem Protagoniſten, den höchſten Kothurn und die durch den Onkos erhöhte Maske.

Ein zweiter Grundſatz, mit dieſem auf's Engſte verbunden, iſt der der Symmetrie. Alle Gruppen der modernen Künſtler, welche nicht nach dem Muſter der alten conſtruirt wurden, ſind im Innerſten verfehlt, und ſchon die älteren Verſuche, die Gruppe der Niobiden zu ordnen, lehren, zu welchen Abgeſchmacktheiten es führt, wenn man in einer Kunſt nach modernen Begriffen verfahren will, welche zu ſchaffen und ihrer ſtrengen Idee gemäß durchzuführen, nur dem griechiſchen Alterthume vorbehalten war. Alle modernen Plaſtiker, diejenigen abgerechnet, welche beſcheiden genug waren, ſich als bloße Schüler der Alten zu betrachten, und in dieſer rühmlichen Beſcheidenheit ihrem Meiſter auch dann zu folgen kein Bedenken trugen, wenn ſie ſeine Abſicht nicht ganz durchſchauten, alle modernen Plaſtiker haben gerade in ihren künſtlichſten Gruppirungen nichts geleiſtet, als den handgreiflichen Beweis, daß ſie nicht wiſſen, was ein Gruppe iſt und was ſie ſein kann.

Ganz verkehrt iſt es, eine Gruppe im modernen Sinne maleriſch anordnen zu wollen, d. h. ſo anzuordnen, daß durch Vor- und Zurückweichen der Figuren, durch die Andeutung einer größeren oder geringeren Ferne eine gewiſſe Täuſchung hervorgebracht

wurde; ein Fehler, in welchen noch Canova *) verfallen iſt. Der Plaſtiker hat Licht und Schatten nicht in ſeiner Gewalt, wie der Maler, der ſeinen Figuren, ſeinen Landſchaften ſogar ein künſtliches Licht giebt, und die magiſche Wirkung der Luftperſpective iſt für den Plaſtiker ganz und gar verloren. Ferner: welchen Standpunkt auch der Beſchauer eines Gemäldes wählen mag, die Anordnung der Figuren bleibt dieſelbe, während bei einer plaſtiſchen Gruppe jeder veränderte Standpunkt des Beſchauers eine ganz neue Gruppe, ſo zu ſagen eine Unzahl von Gruppen, hervorruft, welche alle im Voraus zu berechnen und für jeden erdenklichen Standpunkt leicht überſehbar und gefällig zu ordnen, über die Grenzen der Möglichkeit hinausgeht.

Schon bei einer einzelnen Statue iſt ein von allen Seiten gleicherfreulicher Anblick etwas ſehr Seltenes. Die Alten ordneten daher ihre Gruppen in einem anderen Sinne maleriſch, oder vielmehr reliefartig an, ſo, daß ſie dem Beſchauer nur Eine Seite des Betrachtens frei ließen. Jene halbkreisförmig aufgeſtellte Gruppe des Lycius war darauf berechnet, daß der Beſchauer in die Mitte der Figuren treten, ſich rechts und links in dieſer ehrwürdigen Verſammlung umſehen ſollte; aber außer dieſem Kreiſe war gewiß keine maleriſche Totalanſicht zu gewinnen. Keine Figur durch die andere darben zu laſſen, war hierbei Hauptgeſetz, ſowie auch auf der griechiſchen Bühne jede verworrene Gruppirung vermieden wurde, ja bei der geringen Tiefe des Proſceniums unmöglich war, indem hier jede Geſtalt frei und ungehindert neben der anderen zu ſtehen kam. So ſtellte man nun auch die Felder der plaſtiſchen Gruppe gern in Einer Linie auf, Figur neben Figur, und die Hauptfigur in die Mitte. Aber dabei konnte der Grieche noch nicht ſtehen bleiben. Die Statue iſt ein Wirkliches, ein wahrhaft Körperliches, nicht wie die Figur eines Gemäldes nur der Schein eines Körpers. Der Raum, in welcher ſie ſteht, iſt kein ſcheinbarer, keine bloße Täuſchung von

*) Und in neueſter Zeit auch wieder Rauch in der ſculpirten Baſis ſeines Friedrichdenkmals. A. d. H.

Nähe und Ferne, er iſt wirkliche Räumlichkeit. Da werden aber nun ſogleich von Seiten des Beſchauers Forderungen laut, welche theils nicht befriedigt werden können, theils, wenn ſie befriedigt wurden, das Kunſtwerk als ſolches zerſtören mußten. Er verlangt nicht blos Wahrheit, innere Wahrheit mehr von der einzelnen Statue, ſondern die Wahrſcheinlichkeit in ihrem thätigen Verhältniſſe zu den übrigen Statuen, einen Schein der Wirklichkeit in Beziehung der ganzen Gruppe auf den Raum, der ſie umgiebt. Die meiſten Niobiden ſind in der raſchen Bewegung der Flucht begriffen, ſie müſſen alſo eine bedeutende Strecke vor ſich haben, damit ihre Bewegung und ihre Raſchheit anſchaulich werde. Faſt alle Köpfe ſind ferner nach Oben gerichtet, von wannen das tödtliche Geſchoß kommt. Hirt ſtellte ſogar die unſinnige, aber noch jetzt von Manchen feſtgehaltene Behauptung auf, die beiden Götter Apollo und Diana hätten urſprünglich nicht gefehlt, wären als Theile der Niobidengruppe in Florenz zu betrachten. Nach ſolchen Begriffen könnte man zur Anordnung der einzigen Nebengruppe den ganzen Schwetzinger Garten brauchen, um die Figuren nach den gewöhnlichen Forderungen der Wahrſcheinlichkeit gehörig zu vertheilen, und in der Mitte wäre erſt noch ein Thurm zu erbauen, um die beiden Götter in eine Höhe zu bringen, nach welcher man wie in die Wolken des Himmels mit gehobenem Haupte blickt; denn bei beiden Minarets der Schwetzinger Moſchee reichten nicht hin. Man ſieht aber auch, daß ſich auf dieſe oder ähnliche Art die ganze Gruppe eigentlich verlaufen hätte und als ein Ganzes gar nicht mehr exiſtirte.

Gegen dergleichen proſaiſche Anforderung ſchützt nun der Grieche ſeine Gruppe durch die ſymmetriſche Ordnung.

Die enge Verknüpfung der griechiſchen Plaſtik mit der Architektur machte die ſymmetriſche Compoſition in gewiſſen Fällen zur unnachſichtlichen Bedingung, und da dieſelbe zugleich den ſicherſten Weg eröffnet, um mehr als Eine Klippe zu vermeiden, ſo haben wir große Statuenvereine, ſobald von griechiſchen die Rede iſt, immer ſymmetriſch geordnet zu denken. Die Statuen der ſymmetriſchen

Gruppe ſind auf einen idealen Boden gerückt, ſie haben nichts mehr gemein mit proſaiſcher Wirklichkeit oder dem Trugbilde derſelben. Einer neuen Ordnung der Dinge gehorchen ſie, wo kein Geſetz mehr in ſeiner vollen Strenge gilt, als eben das der Symmetrie. Die plaſtiſchen Formen haben ſich gewiſſermaßen zur mathematiſchen Formel zuſammengefunden, ihre gegenſeitigen Verhältniſſe ſind geometriſch und architektoniſch conſtruirt. Es kommt nur darauf an, daß wir dieſe Formel zu löſen, uns in den Zauberkreis zu verſetzen verſtehen, und es wird uns nicht mehr irren, daß innerhalb deſſelben ganz andere Verhältniſſe des Raumes beobachtet ſind, als außerhalb ſeiner Umgrenzung an der Tagesordnung waren. Dieſe höhere poetiſche Anſicht macht in der Gruppe der Niobe auch die beiden Götter entbehrlich, ja ihre Entfernung nothwendig.

Zur Statue und zur Statuengruppe kommt das halberhabene Werk, das Relief, die Figur nicht in ihren völligen Veränderungen in ſich ſelbſt ſich abſchließend, auf ſich ſelbſt beruhend, ſondern einer Fläche, einem gegebenen Raume anhaftend, zunächſt mit der Beſtimmung, dieſen Raum auf eine gefällige oder bedeutungsvolle Art zu füllen, zu ſchmücken. Dieſer Raum iſt zunächſt gegeben in den unbeweglichen, ſelbſt feſthaftenden Werken der Architektur, und zwar a) bei dem eigentlichen, umſchließenden Bauwerke, vor Allem beim Tempel, im Giebelfelde, dann in den Metopen des ununterbrochenen doriſchen Frieſes, in dem fortlaufenden Streifen des ioniſchen Frieſes, und als Fries in den Mauern der Cella ſelbſt, ſowohl von Außen als Innen, bei allen drei Tempelformen. b) An jenen untergeordneten Bauwerken oder Bauſtücken, welche theils zu religiöſen Verrichtungen dienen, wie der Altar, theils zur Verſchließung, wie das Puteal, der runde Tempelbrunnen, theils nur als Baſen, um Statuen, Dreifüße, Kandelaber zu tragen, wohin auch die feſtruhenden Throne ſitzender Statuen gehören; theils eine monumentale Beſtimmung haben, wie die Grabpfeiler (die στήλαι, cippi) und die Urnen oder Sarkophage zugleich umſchließende Behauſung der Todten wurden. Eine beſondere Klaſſe monumentaler Reliefs bilden, nachweisbar wenigſtens in

Athen ſeit dem peloponneſiſchen Kriege, Reliefs, welche etwa vignettenartig öffentlichen Inſchriften rein politiſchen Inhalts, Volksbeſchlüſſen, Verträgen, Belobungen ꝛc. beigefügt ſind. (Vgl. Schöll zu O. Müller's archäologiſchen Mittheilungen aus Griechenland, S. 73. 85.) Bei den Römern kommen außer dieſen beſonders noch die meiſt hiſtoriſchen Reliefbilder an Triumphbogen und die mit Bilderſtreifen umwundenen Denkſäulen hinzu. Kann man dieſe Arten von Reliefs, wenn auch kühn genug, etwa mit Wandmalereien vergleichen, ſo könnten andere die Stelle von Staffeleigemälden vertreten, wie die zahlreich erhaltenen Votivreliefs meiſt beſondere, mit einer Art Rahmen verſehene Votivtafeln, welche dann erſt an der gehörigen Stelle befeſtigt oder eingelaſſen wurden, und die ſogenannten clypei, Rundbilder, urſprünglich von Metall, ſchildförmige Scheiben mit dem Porträtbilde eines berühmten Staatsmannes, Dichters oder Gelehrten in Relief. Ihnen war in den älteſten Zeiten ſchon die Reliefmaske der Gorgone auf Schilden oder Mauern, hier auch von anderen Göttern, beſonders des Dionyſos, vorausgegangen, Masken von Bacchiſchem Weſen, von Feld- und Waldgöttern, beſonders zur Faſſung und zum Schmuck von Quellen und Brunnen benutzt.

An ſie reihen ſich am natürlichſten die Reliefs an beweglichen Werken der Tektonik, an Geräthen des häuslichen, des kriegeriſchen, des religiöſen Bedarfs, die Reliefſiguren an Kiſten und Käſtchen, an Trinkgefäßen, an Spiegeln, Lampen, auf Schilden und Helmen, an Opferſchalen und dergl. mehr.

Endlich bilden in gewiſſem Sinne auch die geſchnittenen Steine einen Zweig der Kunſt in Relief, ja auch die Münzen können hierher gezogen werden. Beide gehörten dann recht zum beweglichen Gute der Sculptur, und letztere curſirten ſogar.

Das Material des Reliefs iſt durch das des Grundes bedingt, dem es anhaftet. So iſt noch bei Architekturwerken, bei Tempeln, den Baſen, Altären, Grabdenkmälern der Marmor, und zwar der weiße, das herrſchende Material. Doch wird bei Architekturwerken zu Reliefs manchmal noch ein von dem Gebäude ſelbſt verſchiedener Stoff verwendet, wie Erz, am Pantheon beſonders gebrannte Erde,

auch Stucco. An dem Prachtthrone des olympiſchen Jupiter waren die Reliefſiguren von Gold, ihr Grund aus Elfenbein.

In Bezug auf die Form des Raumes iſt der Grund der Reliefſiguren entweder ein Kreis, wie bei Spiegeln, Schilden, Pateren, der gleichmäßig zu füllen oder mit einer Zone zu umſchreiben iſt; oder der Grund iſt, wie bei den Metopen und den meiſten Baſen und dergl., eine quadratiſche Fläche, oder wie beim Fries und an Sarkophagen, ein langgezogener Streifen; er bildet in Rundaltären und Putealen einen Cylinder, oder hat an Gefäßen und Geräthe eine convexe oder concave Form.

Das Relief ſcheint den Uebergang von der Sculptur zur Malerei zu bilden, das Mittelglied beider Künſte zu ſein. Mit der Plaſtik hat es die Körperlichkeit der Figur, mit der Malerei das Einsſein mit einer Fläche, einen Hintergrund gemein. Hieraus die falſche Theorie und Praxis, welche ſo lange Zeit das moderne Relief beherrſchten. Dem großen Michel Angelo verdankt man den Ausſpruch, daß das Gemälde um ſo vollkommener ſei, je mehr es ſich dem Relief, das Relief, je mehr es ſich dem Gemälde nähere. So wurde dann der dem Gemälde weſentliche Unterſchied eines Vorder-, Mittel- und Hintergrundes, ſowie die Linearperſpective auf das Relief übergetragen. Man bildete näher und ferner ſtehende Figuren in allmählicher Verkleinerung, und vereinigte in einem und demſelben Kunſtwerke zugleich alle Grade der Erhobenheit. Die am ſtärkſten, faſt frei heraus gearbeitete Figur gehörte dem Vordergrunde, das Halberhobene dem Mittelgrunde, das flächer Werdende der weiteren, der ferneren und letzten Ferne an.

Man dachte ſich ferner die Reliefſigur in ihrer vollſtändigen Rundung als freiſtehende Figur, nur daß ſie etwa zur Hälfte im Marmor noch verborgen und deßhalb nicht von allen Seiten ſichtbar ſei. Hier wurde dann ein einzelner Theil, ein vortretender Fuß, ein geſtreckter oder gebogener Arm, vollkommen für ſich aus dem Marmor hervortretend ausgearbeitet. Ja, den natürlichen Schlagſchatten ſolcher ſtark vorſpringender Theile glaubte man noch zu einer beſonders maleriſchen Wirkung benutzen zu können. Durch all' dies

aber wurde nicht nur nichts erreicht, die Abſicht einer maleriſchen Wirkung verfehlt, ſondern auch die Natur des Reliefs poſitiv zerſtört. Die ſtärkere oder ſchwächere Ausladung, die geringere oder größere Verflachung giebt nicht das Gefühl, den Schein von Nähe und Ferne, welchen die Malerei nicht blos durch die Linearperſpective, ſondern beſonders durch die Abſtufungen der Farbentöne, durch Luftperſpective, durch Dämpfen von Licht und Schatten erreicht. Die Farbe fehlt dem Relief, fehlt ſelbſt dem colorirten. Licht und Schatten ſind nicht im Kunſtwerke ſelbſt enthalten, ſelbſt künſtleriſch gebildet, Schatten und Licht des Reliefs ſind natürlich, ſie wirken auf alle Theile deſſelben, auf die fingirte Ferne wie auf die bezweckte Nähe, mit gleicher Stärke der Realität. Beide wechſeln auch, je nach dem Stand der Sonne zum Beiſpiel oder der beleuchtenden Fackel, und der Schlagſchatten eines ſtark hervorſpringenden Theiles, einer einzigen Hand, kann im nächſten Moment eine ganze Gruppe in cimmeriſche Nacht verſenken. Solche ſtarke Ausladungen, die übrigens ſchon aus techniſcher Rückſicht, ihrer Zerbrechlichkeit willen, zu vermeiden ſind, gewähren auch bei verändertem Standpunkt des Beſchauers den widerlichſten Anblick; — wenn ſie nicht wirklich abgeſchlagen werden, reißen ſie ſich ſelbſt, ideell, vom Kunſtwerke los, ſie erſcheinen als etwas für ſich, ſie langen nach etwas außerhalb des Kunſtwerkes Befindlichem. Endlich kann man geradezu ſagen, daß das ſtärker oder ſchwächer Erhobene ſich gegenſeitig gänzlich paralyſirt. Denn wenn hinter eine ſtarkerhobene Figur eine flächere geſtellt wird, ſo verliert die vordere an Relief, ſie löſt ſich nicht vom Grunde ab.

Was kann, was will nun aber das griechiſche Relief? Auf maleriſche Wirkung im vollen Sinne des Wortes, auf maleriſchen Schein, auf Darſtellung von Nähe und Ferne haben die Griechen verzichtet. Die Figuren ſind als „auf Einem Plane ſtehend gedacht.“

1) Auch die Griechen kennen eine verſchiedene Proportion, Ausladung des Reliefs; ſie haben das Flachrelief, das mittlere und das Hochrelief, und dieſes letztere oft in einer Stärke, daß den Figuren wenig mehr zu fehlen ſcheint, um ſich als völlige Statuen dar-

zuſtellen. Allein dieſe verſchiedenen Grade werden nicht in einem und demſelben Werke verwendet, nicht das Flache für die Ferne, das Starke für die Nähe, ſondern nur Eines derſelben iſt in einem und demſelben Werke durchgeführt. Alle Figuren ſind entweder im Flach- oder im Hochrelief gehalten, und die Wahl des verſchiedenen Grades richtete ſich nach der Beſtimmung des Reliefs, nach dem Ort ſeiner Aufſtellung, nach ſeinem Verhältniß zur Harmonie eines größeren architektoniſchen Werkes. Dadurch kommt eine größere Einheit auch ſchon blos äußerlich, auch in der reichſten Figuren-Maſſe oder Reihe, und da überdies einzelne, gleichſam abgeſondert herausragende Theile vermieden ſind, ſo tritt unſerem Auge, auch wenn wir nicht den günſtigſten Standpunkt wählen, doch immer ein Zuſammengehöriges, ein Gleichmäßiges von Licht und Schatten, von Fläche und Rundung, Einheit in der Mannichfaltigkeit, Schönheit und Ebenmaß entgegen, *Bewegung und Ruhe*.

2) Das Relief iſt eben Relief, es ſind Figuren auf Einer Fläche. Die Figuren müſſen als Figuren erſcheinen, mehr oder weniger gerundet, aber eben deßhalb noch die Fläche als Fläche, als bloße Fläche. Beide machen eben das Relief zum Relief. Bei den figurenreichſten Reliefs, bei oft ſehr gedrängten Maſſen, bleibt doch immer der Hintergrund als eine Fläche ſichtbar, es ſind nicht Figuren dicht zwiſchen und hinter Figuren gepfropft, um Alles mit Relieferhobenheit zu füllen, und ebenſo wenig iſt die reine Fläche aufgehoben durch flächere Figuren oder ſonſtige Gegenſtände, welche eine maleriſche Ferne oder einen maleriſchen Hintergrund verſpiegeln, lügen ſollen. Ausnahmen hiervon gehören in die Zeiten des Verfalles, wo ſie freilich faſt zur Regel werden. So iſt auch der Hintergrund durch keine Scenerie gefüllt. Der Zug der Panathenäen am Parthenon biegt ſich durch die Stadt nach der Akropolis, jene Kampfſcene begiebt ſich in Wald und Gebirg. Aber weder von einem landſchaftlichen, noch einem architektoniſchen Hintergrunde treten die Figuren vor. Hierbei kommt dem Künſtler ſehr die der antiken Kunſt eigene Symbolik zu Statten. Wo der dargeſtellte Gegenſtand eine nähere Bezeichnung der Localität zu fordern ſchien,

wurde dieſe auch im Relief, aber auf die einfachſte naive Weiſe blos ſymboliſch angedeutet durch einen Baumſtrunk, welcher zur Bezeichnung einer waldigen Gegend hinreicht, auch durch Nymphen, einen Flußgott u. dergl.

Vorherrſchend ferner iſt die Porfilanſicht der Figuren. Die Porfilanſicht einer Figur bietet eine feſtere, mehr in ſich geſchloſſene Linie dar als die Vorderanſicht, und ſondert ſich deßhalb mit größerer Schärfe und Beſtimmtheit von der Fläche des Hintergrundes ab, während die Wölbung derſelben Figur nach vorn ſich ebenſo entſchieden wieder nach der Profillinie, und folglich auch wieder nach der Fläche hin zurückwölbt und abſenkt. So ſpricht ſich ſowohl das Zuſammengehören, als auch das Beſondersſein von Fläche und Figur gleich beſtimmt aus. Die Figur in der Vorderanſicht, mit der uns zugewendeten Stirn, der Vorwölbung der Bruſt und den vortretenden Füßen, dringt dagegen ſtark aus der Fläche heraus und löſt ſich ab. Sind mehrere Figuren gebildet, ſo hebt ſich aller Zuſammenhang derſelben auf.

3) Doch dient hier zu bemerken, daß die reine Profilanſicht nicht durchweg in ihrer ganzen Strenge durchgeführt iſt. „Die Reliefſiguren auf attiſchen Grabſteinen erſcheinen ganz im Profil, wie durch die Naſe mittendurch geſägt.“ (O. Müller, Handb. S. 442.) Es iſt namentlich zu bemerken, daß man gern dem Körper eine Wendung gab, bei welcher mehr als als die reine Hälfte der Bruſt ſichtbar wird. Es kam dadurch eine größere Mannichfaltigkeit in die Haltung der Geſtalt, eine natürliche Andeutung ihrer Völligkeit und Totalität; es war die naturgemäße und meiſterliche Vollendung Deſſen, was das älteſte Relief in Aegypten und Griechenland auf kindiſch-unbeholfene Weiſe durch Verſchiebung und Verdrehung der ganzen Geſtalt erreichen wollte. In lebhaften, bewegten Scenen des Kampfes z. B. fehlt es auch nicht an ganz en face gerichteten Bildern, doch werden dieſe theils durch die übrigen mit ihnen in Wechſelbeziehung gebrachten Geſtalten, welche wieder mehr nur in's Profil gekehrt ſind, gleichſam auf dem Raume, auf welchem die ganze Gruppe fußt, feſtgehalten; theils ſind die

Stellungen auf die kunſtvollſte und natürlichſte Weiſe in der Regel ſo gehalten, daß die Glieder der Fläche folgen, daß die Richtung der Hauptlinien unſer Auge nicht nach einer Tiefe leitet oder geradezu von dem Ganzen abſpringen macht, ſondern ſtets nach der Seite hin, nach der Breite leitet und folglich immer wieder das Gefühl der Fläche herſtellt, zu deren Schmuck die Figuren beſtimmt ſind.

Letzteres bedingt weitere Forderungen. Das Relief behält einen ornamentalen Charakter; es dient zum Schmuck eines Architekturwerkes, eines Theiles deſſelben. Es muß folglich ſchon dem erſten flüchtigen Ueberblick als ein Schönes erſcheinen. Daher eine möglichſt gleichmäßige Vertheilung der Figuren, daß nirgend eine bloße größere Lücke oder ein bloßer Figurenklumpen erſcheine; in den früheren Zeiten eine ſtrenge architektoniſche Symmetrie, in ſpäteren ein freieres, aber doch ſorgfältig nach Gegenſätzen abgewogenes Verhältniß der Figuren gegeneinander; in figurenreichen Scenen, Schlachten z. B. ſtets wieder eine Gliederung der Geſammtmaſſe in kleinere Gruppen, endlich ſelbſt bei den vollendetſten Werken in gewiſſen Einzelheiten ein abſichtliches Unterordnen der völligen Naturtreue unter die Forderungen des höchſten und letzten Zweckes des Reliefs. Um einer gleichmäßigen Füllung des Raumes willen fehlt z. B. nicht ſelten einzelnen Gliedern einer Figur, z. B. am Parthenon den Schenkeln der Streitenden die durch ihre Haltung geforderte Verkürzung. Dahin gehört auch der ſogenannte Iſokephalismus, das iſt: die gleiche Höhe der Köpfe. Um ſie nicht zu überragen oder zu brechen, iſt die Dimenſion der Reiter und Pferde verkürzt und ſitzende Figuren ſind größer gehalten, als die ſtehenden. Endlich iſt erſt das Relief das Bild des geſelligen, des öffentlichen, des thätigen Lebens, der That überhaupt, während die Statue mehr iſolirt iſt, auf ſich ſelbſt zurückgewieſen, und in ſtiller Selbſtgenüge auf ſich beruht. Ja, wenn Statue zur Statue tritt, wenn ſie zur Gruppe wird, beſtimmt der Grieche die Anordnung der Gruppe nicht nach maleriſchen Principien, er nimmt keine Nähe und Ferne, keine Mittelgründe an, ſondern er läßt ſie gleichſam zum Relief werden, er nimmt Eine Fläche als Hintergrund an, wie die Fläche, welche die Reliefſiguren trägt,

und ſtellt die Statuen, wie dieſe auf einem und demſelben Grunde nebeneinander treten, läßt ſie wieder in kleinere Gruppen ſich ſondern und ſich ſymmetriſch gliedern. So kann man ſagen, daß die ganze unüberſehbare Fülle des antiken bewegten Lebens, wo es immer in Mythus oder Geſchichte, im öffentlichen, im häuslichen oder geſelligen Leben die Darſtellung einer Situation der Handlung, einer Begebenheit, oder die That gilt, überall — die Malerei und ſelbſt das übrigens mit dem Relief nahe verwandte Vaſengemälde ausgeſchloſſen — das Relief eintritt und der Reichthum ſowie das Eigenthümliche der claſſiſchen Kunſt in dieſer Kunſtart ſich noch emphatiſcher und augenfälliger ausſpricht, als ſelbſt in der Statue.

II. Von dem Grundgeſetze der Compoſition.

Das Grundgeſetz der griechiſchen Compoſitionsweiſe läßt ſich in ein einziges Wort zuſammenfaſſen. Es iſt das Geſetz der durchgängigſten Klarheit und Anſchaulichkeit.

Dieſe Klarheit des Gedankens ſchlagend herauszuſtellen, wird am deutlichſten durch den Vergleich der antiken Kunſt mit den Compoſitionen moderner Künſtler. Das paſſendſte Beiſpiel wird der größte derſelben geben können: der Regenerator der modernen Sculptur und zwar aus dem Geiſte der antiken, — Thorwaldſen, deſſen ſonſtiger Größe übrigens hier nicht zu nahe getreten werden ſoll. Ihm ward unter Anderem die Aufgabe, dem Herzog von Leuchtenberg, dem großen Eugen Beauharnais, ein ehrendes Todtendenkmal in der Michaeliskirche zu München zu errichten, wobei freilich von vornherein zur Entſchuldigung bemerkt werden mag, daß dergleichen Kunſtaufgaben ſich ſelten allerhand heben und allerhöchſten Einwirkungen entziehen können.

Ueber einem hohen architektoniſchen Unterſatz erhebt ſich im Hintergrunde eine Pforte, eine einfache viereckige, nur wenig verzierte Thür. Vor dieſer ſteht auf einer beſonderen Baſis die

koloſſale Figur des Verſtorbenen, nackt, um die Hüfte mit einer Art Tunica bedeckt, von den Schultern ein Mantel fallend, zu ſeinen Füßen Harniſch und Helm, an der linken Seite Parazonien, alſo antik bereits gedacht, und in Anlage und Formengebung vortrefflich. Die Bewegung iſt die eines langſam gerade vor den Beſchauer Entgegenſchreitenden. Dabei iſt die linke Hand an die Bruſt gelegt und in der rechten hält er einen Lorbeerzweig vor ſich hin; das Haupt etwas geſenkt. Ihm zur Rechten nun ſitzt eine weibliche Figur und ſchreibt auf eine Tafel, welche ſie auf den Knieen hält. Und ihr gegenüber, auf der entgegengeſetzten Seite, in ganz antiker Weiſe, an ſich ſehr ſinnreich gefaßt, die Genien von Schlaf und Tod. Was iſt die Idee? Wer kann ſie errathen? Es heißt: der Herzog übergiebt, ſeine Beſcheidenheit an den Tag zu legen, der Geſchichte ſeinen Lorbeerkranz und geht dann in die Pforte des Todes. Aber ſiehe! dieſe Pforte iſt verſchloſſen, es iſt eine gewöhnliche Alltagsthür, und über ihr das Motto des Herzogs: honneur et fidélité! Liegen dieſe hier begraben? — Der Herzog hat der Pforte den Rücken zugewendet, — er kommt aus ihr, — und muß, wenn er die Manifeſtation ſeiner Beſcheidenheit geendet, erſt eine Schwenkung machen, um den Weg des Todes gehen zu können. Daß er den Kranz der Geſchichte giebt, iſt auch nicht deutlich. Wer Luſt hat, kann ihn nehmen. Auch würdigt ihn die Muſe der Hiſtorie keines Blickes. Sie iſt ganz vertieft in Das, was ſie ſchreibt oder geſchrieben hat. Ihr etwas zur Seite geneigtes Haupt hat einen wehmüthigen Ausdruck, ſie ſieht aus wie eine junge talentvolle Journaliſtin, die eine Elegie zu Stande gebracht hat; — ſie iſt ein ſentimentaler Blauſtrumpf trotz ihrer nackten Füße. — Woher weiß ich, daß dies die Muſe der Geſchichte iſt? Die alten Griechen und Römer hätten ſie freilich erkannt, und doch auch dies noch wäre die Frage. Auf dem Pariſer Cameo des Tiberius und der Livia (Müller u. Oeſterley I. Nr. 378) iſt als Nebenfigur Klio ſtehend mit der Rolle abgebildet, aber ihr gegenüber ſieht man auch, kenntlich an ihrer Geberde, eine zweite Muſe, die Polyhymnia. Eine erklärt und ergänzt die Andere. So werden wir ſchwerlich irgendwo nur Eine

der Parzen dargeſtellt ſehen. — Doch ſei jene ſchreibende Dame die Geſchichte — was ſoll die Gruppe ihr gegenüber? Was hat die Geſchichte mit dem Tode zu thun, und nun vollends mit Schlaf und Tod! — Sei endlich die Bewegung des Helden klar, er überreiche ſeinen Kranz der Geſchichte! Beſcheidenheit iſt eine ſchöne Tugend; aber iſt ſie eine Tugend des Helden? Sie iſt eine Tugend des Menſchen, und ſchön freilich, wenn der Held auch Menſch iſt. Aber iſt eine blos menſchliche Tugend der ſpecifiſche Charakter eines Helden? Und hat die Geſchichte mit der Privattugend oder mit der öffentlichen, mit dem Menſchen oder mit dem Helden zu verkehren? — — So iſt hier Alles im Innerſten verworren und unklar und fällt in ganz disparate Theile auseinander. Merkwürdig iſt, beiläufig geſagt, daß dieſes ganze Denkmal eigentlich doch nur eine mehr antikiſirende Nachahmung des verrufenen Grabmonuments des Marſchalls von Sachſen von Pigalle in Straßburg iſt.

In einem Hof des Vatican ſteht noch das Fußgeſtell der Granitſäule des Kaiſers Antoninus Pius. Eine Seite deſſelben ſtellt die Vergötterung des Antoninus und der älteren Fauſtina dar. (M. u. Deſt. I. Nr. 394.) Das Relief gehört in die Zeit der ſichtlich ihrem völligen Verfall entgegeneilenden Kunſt. Es iſt weder geiſtreich in der Erfindung, noch irgend lebenswerth in der Behandlung, aber klar, verſtändlich und vollkommen in ſich einig. Die Vergötterung enthebt dem Erdgrunde, nach Oben zu dem Sitze der Ewigen. So ſehen wir unten den Erdgrund, und zwar den römiſchen; rechts die Göttin Roma im Waffenſchmuck und über erbeuteten Rüſtungen thronend, links zur Erde gelagert einen Jüngling mit einem Obelisken, — das Marsfeld, auf welchem die Ceremonie der Vergötterung vor ſich ging. Vor ihm erhebt ſich ein geflügelter Genius, als Genius der Ewigkeit durch Weltkugel und Schlange bezeichnet, und in ſeinen Schwingen trägt er, nur zur Hälfte ſichtbar, den Kaiſer und ſeine Gattin, ihn im Coſtüm des Jupiter, ſie als Juno.

Vergleichen wir hiermit ein Grabdenkmal des Familienlebens, und zwar ein griechiſches, aus der Zeit ſchönſter Kunſtblüthe, viel-

leicht des Phidias: Marmorurnen, zu Athen gefunden, in der Glyptothek zu München. (M. u. Oeſt. I. Nr. 126.) Sitzende ſchön drapirte Frau — ihr Name bezeichnet Eukoline, — zu ihren Füßen ein nackter Knabe, die Hand gegen ſie emporſtreckend. Ein Mann — Oneſimos — mit Schiffermütze und Schwert, reicht ihr zum Abſchied die Hand. Hinter ihm eine dienende Frau, mit geſenktem Haupt ein Wickelkind in den Armen haltend. Hinter der Sitzenden aber ein älterer Mann, ſich traulich auf die Lehne ihres Stuhles ſtützend. Die ſitzende Figur iſt, wie wir aus anderen Werken wiſſen, die Sterbende oder Verſtorbene. Die ganze Compoſition drückt auf's Klarſte aus, daß hier die Frau und Mutter geſtorben, und zwar in den Wochen. Von dem Gatten und ihren Kindern nimmt ſie Abſchied — und der Alte hinter ihr iſt der Vater, der in der Unterwelt ſie erwartet hat. Einſt hatte ſie als Braut ſein Haus verlaſſen, nun iſt ſie ihm zurückgegeben. Die Scene des Abſchieds aber iſt ſo einfach wahr, ſo ruhig gehalten, an ſich ſchon verſöhnend; nichts von Zerrüttung durch eine finſtere, von Außen einbrechende zerſtörende Macht. Es begiebt ſich Alles als natürlich, naturnothwendig, als allgemeines Menſchenloos.

Es iſt nicht unzweckmäßig, ausdrücklich darauf hinzuweiſen, was aus dieſem höchſten Geſetze der plaſtiſchen Klarheit und Anſchaulichkeit ſich für beſtimmte Fingerzeige für das Verſtändniß und für die Erklärung der alten Kunſtwerke ergeben. Und dies iſt um ſo nöthiger, je mehr die herrſchenden archäologiſchen Richtungen dieſe Fingerzeige ganz und gar außer Acht zu laſſen pflegen. Sehr beliebt war beſonders — und iſt zum großen Theil noch jetzt — die myſtiſche Interpretation, Deutung der Darſtellungen auf den Geheimdienſt der alten Religionen, die Myſterien des Dionyſos beſonders und der Demeter. Dieſe myſtiſche Interpretationsweiſe iſt, wenigſtens was die plaſtiſchen Bildwerke anlangt, ohne allen Grund und Boden, ohne Fug und Recht.

Sie iſt hauptſächlich aus der Beſchäftigung mit den antiken Vaſengemälden hervorgegangen. Fanden ſich dieſe doch ausſchließlich in Gräbern, und mochten wohl dem Todten mitgegeben worden

ſein, als Bürgſchaft eines ſeligen Lebens vermittelſt der Weihe, welche er einſt im Leben empfangen. — Auch fanden ſie ſich zuerſt in größerer Anzahl im unteren Italien, wo einſt die Myſterien des Bacchus ſo ſehr in Schwung geweſen waren. Da wurden nun die einfachſten Scenen des heiteren antiken Alltagslebens zur myſtiſchen Ceremonie umgeſtempelt, und im unbedeutendſten Nebenwerke lag meiſt der geheimnißvolle Schlüſſel verborgen. Ein einfaches Käſtchen enthielt nicht etwa das Putzgeräthe der Frau oder Hochzeitsgeſchenke für die Braut, der Spiegel gehörte nicht zur Toilette des irdiſchen Mädchens oder der olympiſchen Aphrodite; — er diente einer myſtiſchen Beſpiegelung; ein Krug war freilich wohl ein Krug, — aber für myſtiſche Reinigung; — eine Fackel, Symbol der nächtlichen Feier, Kränze namentlich, die bei den Alten bei keinem fröhlichen Mahle, bei keiner feſtlichen Gelegenheit fehlten, waren ſichere Zeichen der myſtiſchen Weihe. Beſonders häufig ſind auf Vaſen den menſchlichen Figuren geflügelte Genien beigegeben, gewiß nur der ſinnbildliche Ausdruck von Gemüthszuſtänden der Dargeſtellten, — Sinnbilder der Liebe, der Sehnſucht, der Freude und, wo ſie Kränze oder Binden darreichen oder eine Spende bringen, Bilder der Auszeichnung, des Ruhms, der Ehre. Nach der myſtiſchen Theorie ſind ſie das ſicherſte Zeichen, daß hier eine myſtiſche Handlung vorgeht; — es ſind Myſteriengenien, Genien der Weihe.

Es iſt betrübt, noch jetzt Archäologen des erſten Rangs in dieſen Irrthum nicht ſelten zurückfallen zu ſehen. Ein Beiſpiel! Unter anderen naiven Vaſenbildern ſehen wir nicht ſelten ein Mädchen, theils auf einem Seile, theils auf einer förmlichen Bretſchaukel ſich ſchwingend. Was kann einfacher und verſtändlicher ſein? — Aber nein! Wir wiſſen, daß die alten Religionen nicht blos eine Feuertaufe, nicht blos Reinigungen durch Blut oder durch Meerwaſſer kannten, — ſie kannten auch Luftreinigungen, und in dieſer heiligen Handlung ſind jene munteren ſchönen Kinder begriffen!

Ein Bild dieſer Art bei Gerhard (Nr. 54) ſieht allerdings myſtiſcher aus. Hier ſteht eine Jungfrau, welche ſich im Spiegel beſchaut; eine zweite, fröhlich emporſchauend, hat auf einer Schaukel

Platz genommen, welche ein nackter, gleichfalls aufblickender G...ius in Schwung bringt. Alſo myſtiſcher Spiegel, luftreinigende Schaukel, Flügelgenius, und vor Allem: der ahnungsvolle Blick nach Oben gerichtet! Nur ſchade! Unter der Schaukel iſt noch ein myſtiſches Weſen zu erkennen, — ein ganz ordinäres Hündchen, ein Spitzhund ſeines Zeichens, der munter aufſpringt und die Bewegung der Schaukel mit ſeinen Gourbetten verfolgt! Iſt dies auch ein myſtiſch reinigender Luftſprung?

Der Myſterienmarotte zur Seite ſteht eine andere Interpretationsweiſe. Nach dieſer hat der Künſtler zwar, bis auf den beſcheidenen Topfmaler herab, nicht den Mythus gebildet, um ein Schönes, ein myſtiſch Bedeutſames dem Auge vorzuführen; ſeine Forderung der Kunſt an ſich hat ſeine Hand geleitet. Er hatte nur die Dogmen ſeiner Religion, als ſolche, darzuſtellen, und zwar ihrem urſprünglichen Sinne nach, nicht etwa, wie ſie im Munde der Dichter ſich vervielfältigt und umgebildet hatten oder in der Hand des bildenden Künſtlers ſich modificiren müſſen. Des Künſtlers Figuren ſind gleichſam nur Hieroglyphen kosmologiſcher Ideen; — ihre Wahl, ihre Ausſtattung, ihre Zuſammenſtellung, alles Dies, und bis auf's Einzelnſte, iſt nur bedingt durch das Dogma, und dieſes zu entdecken, herauszubuchſtabiren, iſt die Aufgabe der Kunſtinterpretation.

Auf dem einen Giebel des Parthenon hatte Phidias die Geburt der Minerva vorgeſtellt. Eine Menge Vaſengemälde, älteren und neuen Styls, zeigt denſelben ſeltſamen Mythus; dem Weſentlichen nach allerdings mit großer Uebereinſtimmung, doch mit größerem oder geringerem Geſchick und Geſchmack angeordnet oder ausgeführt. Bei allen aber war es die Aufgabe geweſen, den reinen, urſprünglichen Sinn, das phyſiſche Dogma des Mythus erſchöpfend vor Augen zu legen. Dies war aber in dieſem Falle nichts Anderes, als die Entladung der Gewitterwolke. Das Haupt des Zeus iſt die Gewitterwolke, aus welcher Pallas, die den Regen ſchleudert, und die Aegis, welche die Dünſte ſchüttelt, *πάλλει*, hervorſpringt. Dies mag zugegeben werden. Aber wußte dies der

Künſtler, brauchte er es zu wiſſen? — Ja, wird geantwortet, und jede Linie iſt ein Buchſtabenzug dieſes phyſiſchen Katechismus. Wir ſehen, jedes Haupt der hier erſcheinenden Götter iſt mit einem Kranze oder einer Binde geſchmückt. Von den Kränzen iſt etwa der des Dionys als Epheu- oder Weinkranz zu unterſcheiden! Bei den übrigen ſehen wir nur ſehr unſichere, flüchtige Linien. Aber das Haupt des Zeus ſoll beſtimmt einen Myrtenkranz tragen, weil die Myrte (μύρτος von μύρω) ein Symbol des Fließens iſt. Hephäſtos, der Gott des Feuers in der Gewitterwolke, trägt gleichfalls einen Kranz — und welchen? einen Kranz von Keraunien, welchen Namen auch die eßbare Trüffel, κέραυνος, führte, weil ſie beſonders durch den Gewitterregen gedieh. Auch ſieht man, Haar und Bart deſſelben Gottes ſind ſeltſam durchbrochen. Natürlich! — ſie ahmen die vom Blitz durchbrochenen Wolken nach. Zu bedauern iſt es nur, daß der Trüffelkranz nicht dem Haupte des Zeus beigegeben iſt. Denn dann nähme ich den Feuergott Hephäſtos mit ſeinem Beil für den Koch des Olympos, und das Haupt des Zeus wäre die Trüffelpaſtete, welche ihres Füllſels, der Pallas Athene, ſich entleert! — Auf gleiche Weiſe wird jede Geberde gedeutet. Die ausgeſtreckte, offene Hand des Zeus iſt nicht unwillkürliche Geberde des Schmerzes oder der plötzlichen Erleichterung, nein! denn die offene Hand (χεὶρ von χέω) iſt der erſte, urſprüngliche Guß, Waſſerguß des ſprachbildenden Menſchen, u. ſ. w.

Für jene Betrachtungsweiſe iſt die eigentlich künſtleriſche Seite des Kunſtwerks gar nicht vorhanden; Styl und Behandlungsweiſe iſt gleichgültig; die Figuren ſind nur Buchſtaben, und es iſt Alles gethan, wenn dieſe nur leſerlich ſind, d. h. für den in dieſe heilige Sanskritſprache Eingeweihten! Damit hängt zuſammen a) gänzliche Mißachtung der Form, b) eine einſeitige Schätzung einer beſtimmten Form, und beide finden ihren Gegenſatz in einer Ueberſchätzung derſelben.

Der bloße Stoff, nicht die Auffaſſung, nicht die Darſtellung deſſelben, der bloße Gegenſtand wird Eins und Alles. Damit fällt man eigentlich in die Zeit der erſten Anfänge archäologiſcher

Studien, ja, der bloßen Antiquare zurück, und dies im trivialſten Sinne des Wortes. Denn ein und derſelbe Stoff ging in Griechenland von Hand zu Hand, von Schule zu Schule, von Zeit zu zu Zeit, von Kunſt zu Kunſt! — Richte ich aber nur auf dieſen mein Augenmerk, ſo kann bald nur eine beſondere, minder ſtoffliche Wendung deſſelben, ein eigenthümliches Attribut z. B., mein Intereſſe feſſeln; nur das Neue und Seltene gilt als das Werthvolle; das Intereſſe des Archäologen wird das des Kunſtſammlers, des Händlers. Nicht etwas Schönes, an ſich Bedeutungsvolles gilt, ſondern „ebbes Nares." Ich zeigte einem namhaften, ſonſt hochverdienten und mir perſönlich werthen Archäologen die Zeichnung eines Vaſengemäldes, welches ich zum erſten Male edirt und er noch nicht geſehen hatte: die Sühnung des Oreſtes. Aber ſein Auge überflog nicht die gefällige Anordnung des Ganzen; nicht die reizende Gruppe der ſchlummernden Furien, nicht das Ausdrucksvolle des ſchwermüthig harrenden Muttermörders, nicht die Schönheit des Apollon und der ſtille Reiz ſeiner Schweſter war für ihn vorhanden. Sein erſter Blick fiel ſogleich auf das Schwein, welches Apollon zur Sühnung über das Haupt des Oreſtes hält, und an dieſer Schweinerei blieb er haften; und mit dem Momente, wo ſeine mythiſche Bedeutung errathen war — und dazu brauchte es nur eines Momentes, — wurde das Blatt gleichgültig bei Seite gelegt.

Winckelmann hat zuerſt die hiſteriſche Interpretation auf die poetiſche hinübergeleitet. Natürlich und folgerichtig kam man dann auf die mythiſche, und endlich, nach unleugbar tieferer Erkenntniß des alten Religionsweſens, auf die kirchliche oder die des Kultus. Da aber der Cultus eine beſtimmte Modification der Kunſt erheiſchte, und dieſe in voller Ausdehnung und in allen ihren Conſequenzen ſich nur in den älteren Zeiten geltend machen konnte, ſo wurden als wahre Offenbarungen der wahren, unverfälſchten alten Kunſt nur die Werke betrachtet, welche jenes Gepräge noch an ſich tragen. Das alterthümlich Steife, Unfreie war nun das Schöne geworden, und nur der imponirende Name eines Phidias etwa verhinderte

die Archäologen, auch noch den Einen Schritt weiter zu thun, welchen unſere Kerrybäen der chriſtlichen und allerchriſtlichſten Kunſt längſt gethan hatten, indem ſie die Kunſt eines Raphael und Albrecht Dürer bereits für die des Abfalls und des Verfalls erklärten.

Dieſer einſeitigen Werthſchätzung ſteht entgegen eine maßlos univerſelle. Wenn Goethe die Bewunderung als die erſte Vorausſetzung jedes Verſtändniſſes der alten Kunſt gefordert hat, ſo blieb man nur bei dieſer ſtehen, oder lehnte ſie auf Alles und Alles aus. Wahr iſt es: die unſcheinbarſten Anfänge der griechiſchen Kunſt tragen einen Fruchtkeim künftiger Vollendung in ſich, und noch die letzten Erzeugniſſe der ſinkenden antiken Kunſt zeigen irgend einen Abendſchein noch früheren Glanzes, und wäre es nur der aus früheren, beſſeren Zeiten vererbte Stoff und Gedanke. Aber in einem kleinen Lineament eines Vaſengemäldes den Styl der großartigſten Marmorgebilde eines Phidias erkennen wollen, in einer eckigen, ſteifen Kartenfigur erhabene Ruhe, in flüchtig hingeworfenen Zügen den leichten Schwung eines Praxiteles, in kindlich ſchülerhaften Verſuchen edle Einfalt und Naivetät, iſt doch eigentlich nur eine müßige Auffriſchung jener überſchwänglichen äſthetiſchen Betrachtungsweiſe, gegen welche ſeiner Zeit Lichtenberg die Pfeile ſeines Witzes gekehrt hatte.

Hand in Hand hiermit geht nicht ſelten eine überſchwängliche poetiſche Interpretation, welche in ihren kühnen und willkürlichen Combinationen auch die unſcheinbarſten Einzelheiten zu einer tiefſinnigen poetiſchen Compoſition zu verſchlingen, kann an ganz beſtimmte Formen des antiken Lebens, der antiken Geſchichte anzuknüpfen weiß und endlich auf denſelben Pedantismus hinausläuft, welcher bei jenen myſtiſchen oder naturphiloſophiſchen Erklärungen alles Leben der Kunſt, alles unbefangene Kunſtgefühl des Beſchauers ertödtet.

In Köln wurde ein römiſches Moſaik entdeckt. Es zeigt die Bruſtbilder des Sokrates und Diogenes, des Dichters Sophokles und der Weltweiſen Chilon und Kleobulos. Was kann dem Unbefangenen dabei einfallen, als daß ein alter Hausbeſitzer ein

Gemach ausgeſchmückt ſehen wollte und dazu die Bilder von alten Griechen wählte, die ihm durch ſeine Lectüre, vielleicht auch wohl um einzelner Sprüche willen, welche von ihnen ganz und gäbe waren, theuer oder näher bekannt waren? Nein, alle dieſe Köpfe haben einen viel tieferen, poetiſch-ethiſchen Zuſammenhang. Wer kennt nicht die Mäßigkeit des Diogenes, die Verſe, in welchen Sophokles vor Trunkſucht warnt? Wer weiß nicht, daß die Sprüche der ſieben Weiſen ſich vorzüglich auf Mahl und Wein bezogen, und der Wahlſpruch des Kleobulos, *τὸ μέτρον ἄριστον*, ſteht noch jetzt auf ſeiner Herme im Vatican, welcher leider' der Kopf fehlt. So wird es klar, das Gemach, dem dieſes Moſaik gehört, war kein Lavarium, keine Bibliothek oder ſonſt ein Zimmer, es war ein zu Mahl und Symphonien beſtimmter Raum, und Nüchternheit, Enthaltſamkeit gebeten, während die Bilder jener ehrwürdigen Dichter und Philoſophen ſittſam und ſteif am Fußboden hafteten, und ſo wohl wider Willen manchen Brocken von der Tafel des Herrn und manchen Tropfen verſchütteten Weines erhalten mochten. Könnte man das ganze Ding nicht geradezu umkehren und auf den Kopf ſtellen? Haben wir von Sophokles nicht auch den Spruch: *τὸ μεθύειν πημονῆς λυτήριον*, „der Rauſch iſt Linderung des Leidens?" Sollte Diogenes nicht an das Faß erinnern können, in einem ganz anderen Sinne? Und das *μέτρον ἄριστον*, das Maaß iſt das Fürnehmſte, mahnte vielleicht an jene Mäßigkeit Saphir's, die darin beſteht, daß man nur maaßweis trinkt' — Man weiß, daß den beſten antiken Moſaiks, die wir kennen, und dies liegt in der Natur der alten Technik, jede feinere Nüance verſagt iſt. Das Kölner Moſaik gehört, wie der bewußte Interpret ſelbſt eingeſteht, unter die freilich oft zu gering geſchätzten römiſchen Monumente des Rheinlandes, die nur höchſt ſelten den beſſeren griechiſchen und ſelbſt römiſchen Kunſtdenkmälern jenſeit der Alpen gleichkommen; es wird überdies in die ſpäte Zeit des Severus Alexander geſetzt — und doch erkennt man im Kopfe des Sophokles „den tiefen Ernſt und die göttliche Ruhe, in die ſich nur um den Mund ein Ausdruck der Milde legt."

Das Schlimme bei all' dieſen Extravaganzen iſt, daß jede auf einem wahren, guten Grunde liegt. Der Mythus war wirklich der Hauptgegenſtand der griechiſchen Kunſt, rein Bedeutungsloſes wurde niemals gebildet, auch das ſcheinbar Zufällige ſteht in organiſcher Verbindung mit dem Grundgedanken. Aber auch hier gilt der Spruch des Kleobulos: τὸ μέτρον ἄριστον.

Zweiter Theil.

Geſchichte der griechiſchen Plaſtik.

Erſte Periode.

Von den erſten griechiſchen Kunſtanfängen bis Olympias 50 (580 v. Chr.).

Die Anfänge der griechiſchen Plaſtik hängen ſo genau mit den Anfängen der griechiſchen Baukunſt zuſammen, daß, obgleich wir es hier nur mit der Geſchichte der Plaſtik zu thun haben, es dennoch als unerläßlich erſcheint, einen vergleichenden Rückblick auf die älteſte griechiſche Bauentwicklung zu werfen.

Die älteſten Werke griechiſcher Kunſt, welche wir aus eigener Anſchauung kennen, ſind architektoniſch, und zwar zunächſt aus dem Bedürfniſſe von Schutz und Trutz einer kriegeriſch bewegten Zeit hervorgegangen; roh, gewaltig, rieſenhaft. Es ſind Mauern der Städte und Mauern beſonders der Akropolen, der Burgen und Herrenhäuſer, von den Alten ſelbſt Cyklopen-Mauern genannt. Das ſind jene *Κυκλώπεια αἰγάνεα τείχη* bei Euripides (Electr. 1167), jene *Κυκλώπων δομήλαι* bei demſelben Dichter (Iphig. Aul. 152). Die Benennung cyklopiſcher Mauern hat man als terminus technicus beibehalten und ausgedehnt auf alle jene rohen, aber großartigen Mauerwerke der fernſten claſſiſchen Vorzeit. Sie ſind gewiß dem größten Theil nach noch das Werk der ureinwohnenden Pelasger. *Πελασγικὸν τεῖχος* hieß eine Mauer dieſer Conſtruction, Argos ſelbſt das *Ἄργος Πελασγικόν*. Man findet ſie in verſchiedenen Gegenden des alten Theſſaliens, in Aetolien, Phocis, in Attika, in mehreren Gegenden des Peloponnes, auf den

Inſeln Aegina, Ithaka, Samothrace und Lemnos, auch außer Griechenland auf Sardinien, und beſonders im alten Etrurien und Umbrien.

Was die Conſtruction dieſer Mauerwerke betrifft, ſo unterſcheidet man, nach Dodwell, vier Arten:

1) Die älteſte, einfachſte Art beſteht aus rohen, gerundeten Steinen von verſchiedener Größe, die übereinander gewälzt wurden.

2) Die Steine ſind Polygonen von vier, fünf und mehreren Seiten, ungleich an Größe wie an Form, jedoch an den Flächen platt und nach dieſen Flächen, wie ſie ſich im Bruche (μοχλεύειν πέτρους, Eur.) ergeben, zuſammengefügt; d. i. aber ohne Mörtelverbindung über- und nebeneinander gelagert. Die Zwiſchenräume, welche durch die ungleiche Geſtalt der Steine entſtehen mußten, wurden dann mit kleineren Steinen ausgefüllt.

3) Die Steine ſind in der Regel ein längliches Viereck und waagrecht übereinander gelegt, aber roh, vom Bruche her (ἐμπροί) nicht behauen, und von ungleicher Größe und ungleichen Schichten.

4) Die Schichten ſind größtentheils regelmäßig, aber der Stein unbehauen. Dies iſt der Anfang des Baues mit Quadern. Die Verbindung durch Mörtel aber fehlt noch hier.

Die Kunſt läßt hier gleichſam noch die Natur ſelbſt wirken, das natürliche Gewicht giebt Feſtigkeit, die gefällige Form Geſtalt.—

Die Stärke dieſer Mauern beläuft ſich gewöhnlich auf 7 bis 8 Fuß. Die Mauer bei Pharſalus beträgt 15½, bei Mycenä 18 Fuß. Oft beſtehen ſie nur aus einer einzigen Lage von Steinblöcken. Andere ſind aus zwei Wänden gebildet, deren Steine ineinander greifen, ſich gleichſam verſtricken und verklammern. Nach einer dritten Art wurden nur die Stirnmauern aus großen Blöcken zuſammengefügt, und der Zwiſchenraum mit kleinen Steinen ausgefüllt.

Höchſt bedeutend ſind die Mauern von Tiryns, jener uralten Stadt, von welcher ſchon zur Zeit des peloponneſiſchen Krieges nur noch dieſe Mauern übrig waren. Die Argiver hatten die Stadt zerſtört. Sie waren ausgezeichnet durch die Größe der Steine, deren kleinſten, wie man ſagte, zwei Maulthiere nicht von der Stelle ſchleppen

kennten. An der Akropolis sind noch zwei Thore merkwürdig, nur aus zwei großen Steinen bestehend, welche zu einem spitzen Winkel zusammenstoßen. In derselben rohen Weise ist zu Tiryns ein Gang gebaut.

Nicht minder bedeutend sind die Mauern von Mycenä, der alten Königsstadt des Agamemnon, gleichfalls von den Argivern zerstört, zur Zeit des peloponnesischen Krieges nur noch ein unbedeutendes Städtchen, Ruine zur Zeit des Pausanias. Sie ziehen sich noch heutzutage über eine beträchtliche Anhöhe hin, Mauern, aus unregelmäßigen Polygonen aufgethürmt. Die Thore sind hier schon mehr regelmäßig gebaut, ihre Steine Parallelogramme, doch unbehauen und von ungleicher Größe. (Nach dem Brechen ausgesucht.) Die Form der Thore ist pyramidalisch. Die Oeffnung verjüngt sich oben und schließt dann in einer geraden Bedeckung. Das größere ist das sogenannte Löwenthor. Auf jeder Seite finden sich hier zwei große Gewände, oben mit einem zweifach nebeneinander liegenden Sturz bedeckt, 27 Fuß lang, 17 Fuß breit, 4 Fuß hoch. Die Mauer ist 18 Fuß dick. An der einen Seite über dem Thor neben einer Art Säule stehen zwei Löwen, ein uraltes, vielleicht das älteste Sculpturwerk in Griechenland. (Vergl. Müller und Oesterley, Nr. 1.)

Die Schilderungen Homer's, welche dem Wesen nach ohne Zweifel historisch getreu sind, geben uns zugleich einen hohen Begriff von der Größe und Pracht der alten Herrenhäuser, von den Hofburgen jener alten Häuptlinge (ἄνακτες oder βασιλῆες). — Als Musterbilder dienen hier der Palast des Odysseus, des Menelaos, des Phäakenkönigs Alkinoos, des Priamos. Eine Mauer mit Zinnen umgiebt das Ganze. Dann folgt ein Hof mit Stallungen, ein Vorhof mit bedeckter Säulenhalle, verborgenere Zimmer (θάλαμοι) zu verschiedenem Gebrauch, der große Männersaal (μέγαρον) mit Säulenreihen, zum Speisen, zu Versammlungen, das Oberhaus der Frauen (ὑπερῷα) mit Arbeitszimmern, Schlafgemächern u. s. w. (nicht nach Art unserer Stockwerke über den ganzen Unterstock reichend). In Priamus' Hause werden fünfzig θάλαμοι der Söhne, und gegenüber zwölf der Eidame angeführt.

Vieles war hier mit Erzplatten bekleidet, daher in Heſiod's Schilderung des ehernen Zeitalters: *Τοῖς δ' ἦν χάλκεα μὲν τεύχεα, χάλκεοι δέ τε οἶκοι* (Opp. et d. 149). Auch fehlte es nicht an architektoniſchem Schmuckwerk von Blauſtahl (*κύανος*), Gold, Silber, Elfenbein und Elektren.

Zu dieſen fürſtlichen Herrenhäuſern werden auch die *Θησαυροὶ* gerechnet; große thurm- oder kemartige, oft unterirdiſche Gebäude, wie angenommen wird: zur Aufbewahrung von Familienkleinodien (*κειμήλια*), Erbſtücken des Königshauſes ꝛc. beſtimmt. Auch ſie ſind Cyklopenwerke der ureinwohnenden Pelasger.

Doch iſt es ſehr bedenklich, alle Gebäude dieſer Art für eigentliche Theſauren, für Gebäude zu nehmen, d. h. für Gebäude, deren urſprüngliche und einzige Beſtimmung die Aufbewahrung von Schätzen geweſen. Solche beſondere Bauwerke von koloſſaler Conſtruction, mit einem ſo außerordentlichen Aufwande von Kraft und Kunſt für ſolche Zwecke errichtet, ſtehen im Widerſpruch mit dem Geiſte des Alterthums. Die meiſten ſind gewiß für Ehrendenkmale uralter Königsgeſchlechter, für Königsgräber zu nehmen (Müller), die jedoch ſpäter zu mannichfachen Zwecken benutzt werden konnten. Aehnliche Bauten, welche man in Etrurien entdeckte, ſind die ſprechendſten Beweiſe hierfür.

Ein höchſt merkwürdiges griechiſches Gebäude der Art hat ſich noch erhalten: das ſogenannte Schatzhaus des Atreus und ſeiner Söhne zu Mycenä, auch Grab des Agamemnon genannt. Die Steine ſind Parallelogramme von ungleicher Größe. Ein 20 Fuß breiter Raum zwiſchen zwei Mauern führt zu dem pyramidaliſchen Eingang. Durch dieſen gelangt man in ein kreisförmiges Gemach, im Durchmeſſer 48 Fuß, jetzt bei verſchüttetem Grunde noch 49 Fuß hoch. Es iſt kuppelartig gedeckt, doch nicht gewölbt. Die Kuppel iſt auf höchſt einfache und rohe Art, aber unerſchütterlich feſt conſtruirt. Sie beſteht aus horizontalen Steinlagern, welche nach der Höhe übereinander hervortreten. Die Ecken wurden abgebauen, und eben, wo ſich die höchſten und letzten Steinlager nähern, iſt Alles durch einen einzigen großen Stein geſchloſſen. Dieſer

Schlußſtein gab dem Ganzen Haltung und wird deshalb von Pauſanias bei der Beſchreibung des Schatzhauſes des Minyas die *ἐφορία τοῦ παντός* genannt (IX, 38). Alles war ehemals, wie man vermuthet, mit Erzplatten überdeckt, wovon die Nägel noch ſichtbar ſind, wenn dieſe nicht, wie mir wahrſcheinlicher iſt, dazu dienten, Waffenſtücke und Gefäße aufzuhängen, welche man dem Todten in ſeine Ruheſtätte mitgegeben hatte. — Aus dieſem großen Gemach kommt man durch eine zweite Thür in ein anderes, von viereckiger Form in den Fels gebauen, jede Seite 27 Fuß lang. Trümmer von zwei anderen Theſauren finden ſich ebendaſelbſt.

Auf gleiche Art war das Schatzhaus des Minyas zu Orchomenos erbaut. Aus weißem Marmor beſtehend, iſt es nun größtentheils zerſtört. Der Deckſtein iſt 15 Fuß 4 Zoll lang.

Ein ähnlicher Theſaurus (Schatzhaus des Menelaos genannt) wurde von Gropius unweit Amyklä entdeckt; Trümmer eines anderen auf der Citadelle von Pharſalus. Aehnliche Gebäude finden ſich auf Sardinien, jetzt Nuraghen genannt.

Als verwandt mit dieſen Werken bezeichnet Müller in ſeinem Handbuch gewiſſe kellerartige Bauten, zur Aufbewahrung von Koſtbarkeiten, den Tempelſchätzen, beſtimmt. Er nennt ſie *οὐδοί* und beruft ſich auf den *λάϊνος οὐδός* zu Delphi mit ſeinen Schätzen bei Homer, Il. 9, 404. und den *χάλκεος οὐδός* von Kolonos bei Sophokles, Oed. Col. Dies beruht aber auf einem Mißverſtande dieſer Stelle und des Wortes *οὐδός*, welcher poetiſche Ausdruck durchaus nichts als Schwelle und Grundbau, und in jenen Stellen die eines Tempels, eines Heiligthums oder einer Pforte bedeutet. Doch kommen allerdings, nur nicht unter dieſem Namen und nicht gerade bei Tempeln, unterirdiſche Räume als Schatzbehälter der Herrenhäuſer vor, und verwandt mit ihnen ſind jene verborgenen *θάλαμοι* oder Frauengemächer, wie der ſchöne *θάλαμος* der Danae, der Alkmene nichts Anderes iſt ꝛc., und mancherlei Burgverließe und Gefängniſſe, wie der *χάλκεος κέραμος* der Atriden (Il. 5, 387.) und des Euryſtheus (bei Apollodor II, 5, 1). Zum Gefängniß wird in Meſſene benutzt ein thesaurus publicus sub terra, saxo quadrato septus.

Saxum ingens, quo operitur, machina superimpositum est. (Liv. 39, 8. Plut. Philop. 19.)

Seit der doriſchen Wanderung erhebt ſich in dieſer Periode noch der Tempelbau zu beſtimmter, kunſtgerechter Form.

Wir ſehen alſo in dem Beginne unſerer erſten Epoche jene älteſte Architektur des Alterthums vorherrſchen, welche längſt in Indien, Nubien und Aegypten heimiſch geweſen war, die cyklopiſche, welche, im Gegenſatze mit der conſtructiven, den wirklichen Felſen unterhält, oder nur die geſprengten felſenartig übereinander thürmt.

Bei der Errichtung großer Architekturwerke ſind eine Menge Kräfte, Kenntniſſe und Menſchenhände in Bewegung zu ſetzen. Dieſe zur nöthigen Einheit zu bringen, iſt das erſte Bedürfniß, die erſte Bedingung, und ein feſtgeſchloſſener Verein, durch Satzungen mannichfacher Art in ſich gebunden, iſt der ſicherſte Weg hierzu. Und ſo ſehen wir denn auch ſolche Vereine, als die Grundlagen großer Bauunternehmungen, aus dem tiefen Dunkel der mythiſchen Vorwelt herüberragen; wir ſehen ſie wiederkehren in den Bauinnungen des deutſchen Mittelalters. In Aegypten und Indien hatten ihre Stelle die Kaſten.

Ohne alle Frage repräſentiren nun auch die Cyklopen, welche von den Alten als Erbauer der vorbeſchriebenen Werke angegeben werden, einen ſolchen uralten griechiſchen Bauverein. (Vgl. Klenze, Amalthea, 3. S. 78.) Andere techniſche Vereine und Innungen ſind wahrſcheinlich auch unter dem mythiſchen Namen der Kabiren, der Kureten und Korybanten, ganz zuverläſſig unter dem Namen der idäiſchen Daktylen und Telchinen verborgen. — Dieſe Innungen bearbeiteten vorzüglich Metalle.

Ἴδαιοι Δακτύλοι hieß der eine dieſer Vereine. Schon der Name iſt höchſt bezeichnend. Er bedeutet die werkthätigen Finger, deren Pherecydes zwanzig rechte und zweiunddreißig linke nennt. Nach Anderen waren es zehn oder hundert. — Sie hatten die Kunſt erfunden, das Eiſen und Kupfer zu ſchmelzen. Da ſie den rohen Naturſtoff zu überwältigen verſtanden, wurden ſie im Mythus Zauberer genannt, ähnlich wie im Mittelalter Erfinder in Kunſt und

Wiſſenſchaft der Zauberei oder des Bundes mit dem Teufel bezichtigt wurden. Ihre Söhne, die Kureten, ſind, wie es ſcheint, die erſten mythiſchen Waffenſchmiede.

Weit ausgebreitet war ein zweiter Verein, der der Telchinen (*Τελχῖνες*). Sie waren zu Sikyon, auf Kreta, Rhodus und in Lydien thätig. Sie arbeiteten der Sage nach die erſten Götterbilder, und für die Götter ſelbſt Waffen und Geräthe aller Art, für den Chronos die Harpe, für den Poſeidon den Dreizack. — Auch ſie wurden Zauberer genannt, und zugleich als neidiſche, bösartige Menſchen bezeichnet; d. i.: ſie hatten Gewalt über Stoff und Kraft der Natur, wie die idäiſchen Daktylen, hatten durch zunftmäßige Abgeſchloſſenheit eine feindſelige Stellung gegen die Außenwelt angenommen, und machten neidiſch aus ihren Kunſtfertigkeiten ein Geheimniß.

Bei Homer wird die höchſte techniſche Meiſterſchaft in Metallarbeiten auf Hephäſtos zurückgeführt, zuverläſſig der religiöſe Mittelpunkt jener alten Innungen. Für das Herrenhaus des Alkinoos hatte er zur Bewachung deſſelben goldene und ſilberne Hunde gebildet, und im Innern ſtanden von ſeiner Hand fackeltragende Jünglinge aus Gold. (Od. 7, 91 — 100.) Bei Heſiod bildet er als Plaſtiker die Pandora, das erſte Weib. (Opp. et dies V. 17. Theogon. V. 57.)

Es war eine lächerliche Caprice Hirt's (Amalthea 2, 52), die Werke Vulcan's als göttliche, folglich blos imaginäre, zum Beweiſe der Behauptung zu benutzen, daß Griechenland zur Zeit des Homer noch keine einheimiſche Kunſt beſaß. Aus gleichem Grunde muß man den Homeriſchen Helden natürlichen Verſtand und Herzhaftigkeit abſprechen, weil jeder glückliche Gedanke der Eingebung eines Gottes, jede ungewöhnliche Kraftäußerung einem höheren Einfluß beigemeſſen wird. Wir ſehen bei Homer das Leben der Anakten ſchon auf mancherlei Weiſe über den niedrigſten Bedarf erhoben, ihre Herrenhäuſer mit koſtbarem Geräthe gefüllt, welches techniſche und artiſtiſche Fertigkeiten vielfacher Art erforderte.

Schon das Gewand iſt nicht mehr blos zur Hülle des Körpers beſtimmt, es dient ſchon dem Zwecke, den lebendigen Körper mit

Anmuth und Schönheit zu zieren. Als kunſtvoll werden gerühmt die Gewebe der Homeriſchen Frauen. Andromache webt ein Gewand

Doppelt und blendend weiß und gewirkt mit mancherlei Bildwerk
(Il. 22, 440).

Helena ein anderes

— — — — durchwirkt mit mancherlei Kämpfen,
Roſſebezähmende Troer und erzumſchirmte Achäer.
(Il. 3, 125.)

Auf einem Purpurgewand des Odyſſeus ſah man ein Jagdſtück aus Gold:

Zwiſchen der Vorderklaue des wildanſtarrenden Hundes
Zappelt ein fleckiges Reh'chen; und Jeglicher ſchaute bewundernd,
Wie, aus Gold gebildet, der Hund anſtarrend das Rehkalb
Würgete, aber das Reh zu entfliehn mit den Füßen ſich abrang.
(Od. 19, 227 ff.)

Hierzu kam kunſtvoll geſchmücktes Geräthe zu manchem Bedarf. Ein Becken des Achilles war mit Blumen geziert (Il. 23, 884); der Becher des Neſtor, von goldenen Buckeln glänzend, mit vier Henkeln verſehen, jeder von zwei goldenen Tauben umgeben; goldene Tauben bildeten den Boden. (Il. 11, 632 ff.)

Selbſt die Waffe des Krieges iſt ſchon kunſtvoll geſchmückt. Der Harniſch des Agamemnon hatte zehn Streifen blauen Stahles, zwölf aus Gold, zwanzig aus Zinn. Oben waren drei Drachen gebildet, „ſchimmernd wie Regenbogen.“ Auf ſeinem Schilde drohte das Schreckensbild der Gorgo. (Il. 11, 19 ff.)

Vielbeſprochen von Anderen iſt der Schild des Achilles, ein Werk des Vulcan (Il. 18, 478); es bildete einen vollkommenen Kreis. Der äußerſte Rand ſtellte den Weltſtrom Okeanos vor. Er umſchloß mehrere Kreiſe, in deren mittelſtem und kleinſtem man den Himmel mit ſeinen Geſtirnen ſah. In den verſchiedenen Feldern der übrigen Kreiſe breitete ſich die Fülle und Mannichfaltigkeit des Menſchenlebens aus. 1) Eine Stadt mit Geſchäften des Friedens: einer Hochzeitfeier und dem Gericht auf dem Markte. 2) Eine Stadt im Kriegszuſtande: Belagerung, Ausfall; an der Spitze der Truppen Ares und Athene; dann ein Hinterhalt und die Schlacht.

3) Feldbau, zugleich die drei Jahreszeiten, Frühling, Sommer und Herbst bezeichnend. a) Ackernde Männer, arbeitend und mit Wein ſich ſtärkend: der Frühling. b) Dann die Schnitter, erntend und Dankopfer der Sonne bringend: der Sommer. c) Die Weinleſe unter Tanz und Geſang: der Herbſt. 4) Hirtenleben. a) Hirten weiden ihre „hochhauptigen Rinder,“ und Löwen fallen in die Heerde. Dann b) im anmuthigen Thal eine Heerde von ſilbernen Schafen. Endlich 5) der Reigen von Jungfrauen und Jünglingen.

Man hat häufige Zweifel erregt, inwiefern dieſer Schilderung etwas Wirkliches zum Grunde liege, oder nicht. — Das techniſche Verfahren war wohl, daß die Figuren einzeln aus geſchlagenen Metallplatten geſchnitten und dann auf den Grund geheftet wurden (ἐμπαστικὴ τέχνη). Was den großen Reichthum der Darſtellungen betrifft, ſo iſt hier allerdings ſo Manches der dichteriſchen Phantaſie und ihrer Uebertreibung zurückzugeben. — Aehnliche Werke aber müſſen in der Wirklichkeit vorhanden geweſen ſein und dem Dichter zum Vorbilde gedient haben; und in etruriſchen Gräbern ſind Schilde dieſer Art gefunden worden. — Auch verringert ſich die unglaubliche Zahl der Figuren durch die der griechiſchen Kunſt eigene Abkürzungsmethode in der Symbolik. Ein einziger gewappneter Mann repräſentirt ein ganzes Kriegsheer; eine einzige Figur im Friedensgewand den ganzen verſammelten Demos. — Dieſe Symbolik iſt der griechiſchen Kunſt durch alle Epochen eigen. Architektoniſche Gegenſtände, ein Palaſt, ein Tempel, werden auf Reliefs durch eine bloße Säule, landſchaftliche durch einen Baumſtrunk, oder geradezu durch Perſonification der Gegend angedeutet.

Eine intereſſante Künſtleraufgabe war es von je, dieſen Homeriſchen Schild in Gedanken und in Zeichnung wieder herzuſtellen. Die früheſten Verſuche machten Boivin und Caylus. Beſſer iſt der von Quatremère de Quincy Jupiter Olympien, S. 64. Klarmann, zu Behuf einer neueren Silberarbeit. Vgl. Welcker Zeitſchr. I. S. 553. Ein ſehr gelungener Verſuch einer Handzeichnung im Städel'ſchen Inſtitut zu Frankfurt, vom Maler Veit.“

Eine Nachbildung des Achillesſchildes bei Homer iſt der Schild des Heraklès, welcher fälſchlich dem Heſiod beigelegt wird. Die Schilderung iſt hier ſchon übertrieben, ausſchweifend, oft bei widerlichen Gegenſtänden verweilend. Doch ſind einzelne Vorſtellungen unverkennbar auch hier von wirklichen alterthümlichen Kunſtwerken entlehnt, welche der Dichter vor Augen hatte. — Die Fülle dieſer Gegenſtände iſt übrigens recht im Geiſte des älteſten Reliefs. Sparſam wird erſt die mündige Kunſt. Erinnern wir uns nur an die Sculpturen an den ägyptiſchen Tempelwänden!

Was nun aber die Entſtehung der höheren bildenden Kunſt betrifft, die Geburt der freiſtehenden Statue namentlich, welche bei allen Völkern des Alterthums, wie zuverläſſig auch in Griechenland, mit dem Götterbilde beginnt, ſo waren hierüber die Anſichten der Archäologen von jeher getheilt.

Wir wiſſen — und hierüber kann bei den unzweideutigſten Thatſachen, welche vorliegen, gar kein Zweifel obwalten —, daß die urälteſten Bewohner Griechenlands noch keine Bilder ihrer Götter, keine *εἰκόνας*, hatten, keine Nachbildungen einer organiſchen, menſchlichen oder nur fingirten Geſtalt, ſondern bloße ſymboliſche, gleichſam mnemoniſche Zeichen, welche an die Gegenwart dieſes oder jenes Gottes erinnern, oder auch nur eine beſtimmte Stelle heiligen ſollten. — Der älteſte Eros zu Thespiä, die Charitinnen zu Orchomenos, waren *ἀργοὶ λίθοι*. An Hermes mahnten *ἑρμαῖα*, Steinhaufen. Zu Pharä wurden dreißig Pfeiler verehrt, jeder nach dem Namen eines Gottes genannt (*τετράγωνοι λίθοι*, Paus. VII, 22, 3). Der Apollo Agyieus war noch ſpäter in Athen; in Delphi und anderwärts ein *κίων κωνοειδής*, ein Kegel (Münzen); die Hera zu Argos ein *κίων*, zu Samos ein *σανίς*. — Die Zwillingsbrüder, die Dioskuren, in Sparta waren zwei Balken mit Querhölzern verbunden; die ikariſche Artemis ein lignum indolatum (Arnobius) u. a. d. m. So wurden Meteorſteine und einfache Spitzſäulen in Phönizien göttlich verehrt.

An dieſe rohen Symbole knüpft man nun gewöhnlich, nach Winckelmann's und Zoëga's Vorgang, und noch jetzt mit Ottfried

Müller, als erſte Fortſchritte zur Götterſtatue, als den Uebergang zur griechiſchen, reinmenſchlichen Göttergeſtalt, unmittelbar die ſogenannten Hermen an, d. i. die viereckigen Pfeiler mit dem Kopf des Hermes; oft an beiden Seiten, etwa in der Stelle der Arme, mit Vorſprüngen zum Aufhängen von Kränzen (ἄκωλοι, truncī), mehr in der Mitte des Pfeilers der Phallus, zum Zeichen des Geſchlechts. Aus jenen Stumpfen, heißt es, werden ſpäter Arme; unter dem Phallus, ſo fährt man fort, machte man Fortſchritte: das wurden Beine — u. ſ. w., bis endlich ein menſchenähnliches Bild entſtand. Das klingt nun Alles ganz natürlich; — aber eben dieſe liebe Natur iſt doch allzu natürlich! — Wie entſtand die epiſche Poeſie? Erſt Vocale, Naturlaute, dann Conſonanten, Worte, Sätze, — Erzählung, rhythmiſche Ordnung der Worte — mehrere Erzählungen aneinander gereiht — und — das Epos iſt fertig. — Was aber hat das Epos gemein mit jenem erſten Naturlaut? Was hat auch nur die Herme mit jenen Klötzen und Balken, mit bloßen Pfeilern und Steinen gemein? Ja, der Sprung von dieſen bis zu einem menſchlichen Haupte, wie es die Herme trug, iſt ebenſo groß, als bis zur vollendeten menſchlichen Geſtalt, bis zum vollendeten Götterbilde. Es iſt nicht abzuſehen, warum ein Künſtler, der ſchon einen Kopf bilden konnte und wollte, ſich nicht auch weiter wagte, bis zu Hand und Fuß. Die Kunſtgeſchichte überhaupt ſchreitet nicht vor nach den Regeln einer Zeichnungsſchule, wo man auch erſt Naſen und Augen, dann Köpfe, dann Füße und Hände, und endlich ganze Figuren machen lernt. Die Kindheit der Kunſt iſt eben Kindheit; in ihrer Unbefangenheit kennt ſie keine Schwierigkeiten, die nicht nur in der Führung der Hand und der Inſtrumente liegen. Hier waltet noch der glückliche Glaube, Alles zu können, und die kindiſche Luſt, Alles zu wollen. Das Kind fängt mit ganzen Figuren an und hat Götter gebildet, wenn es auch nur Fratzen zu Stande bringt. — Jene Hermen ferner ſind bloße Abſtractionen, alles Abſtracte aber iſt ſpäter, als das Concrete. Ihre Symbolik iſt endlich eine bloße Abbreviatur; — aber man fängt nicht mit Abbreviaturen zu ſchreiben an. Die Kürze eines Tacitus iſt das ſpäteſte Product.

Der kindliche Geiſt ergießt ſich in Geſchwätzigkeit und Weitſchweifigkeit, und jener Schild des Achilles umfaßte die ganze Welt. Und ſo iſt das Epos, die früheſte Form bei den Griechen, ein Allumfaſſendes, und erſt das ſpätere Drama und die Lyrik concentrirt und concis.

Aber wie nun die Lücke zwiſchen jenen heiligen Steinen und Hölzern und den vollſtändigen, wenn auch rohen, Götterbildern füllen?

Kein Volk bildet ſich rein aus ſich ſelbſt, ſo wenig als der einzelne Menſch. Wie dieſer nur durch Menſchen zum Menſchen wird, ſo das Volk nur durch Völker. Den entſchiedenſten Einfluß auf die Entſtehung und Entwickelung der griechiſchen Plaſtik übte Aegypten, jenes Land, in welchem ſeit uralten Zeiten nach einem feſten, unerſchütterlichen Syſtem im Dienſte der Religion Baukunſt und Sculptur blühten und beide Ufer des Nils mit ihren Wunderwerken füllten. Schon Homer kennt Aegypten und das hundertthorige Theben mit ſeinen unermeßlichen Schätzen. Pflanzer aus Aegypten brachten nach Griechenland ihre Religionsbegriffe mit, ihre Götter und Götterbilder. Die ägyptiſche Neïtha (die ſaïtiſche Iſis) iſt die griechiſche Athene, und wie jene mit Phthas, dem Feuergott, vereint iſt, ſo ward dieſe im alten atheniſchen Cultus mit Hephäſtos verbunden, welcher hier als Hauptſtammgott verehrt ward. Auf Mumienkaſten und ſonſt iſt das Bild der Neïtha ſehr gewöhnlich. Die Phyſiognomie derſelben aber hat die unverkennbarſte Aehnlichkeit mit den noch in ſpäteren Zeiten beibehaltenen Zügen der Minerva auf den Tetradrachmen von Athen. (Vgl. Böttiger, Archäologie der Malerei, S. 54.)*)

Auch andere Züge entſprechen ſich in den älteſten Minervenſtatuen, wie die ſchmalen ägyptiſchen Hüften und gewiſſe Eigenheiten der Gewandung, wovon ſpäter. Die Sphynx, wiewohl griechiſch umgebildet, iſt noch dem Bilde des Phidias beigegeben.

*) Vgl. E. Röth, Geſchichte unſerer abendländiſchen Philoſophie. Mannheim 1846: Der griechiſche Glaubenskreis. Anm. d. H.

Aegyptiſche Spuren finden ſich auch in dem Dienſte der Hera zu Argos, dieſer alten Erdgöttin, welcher noch Polyklet den myſtiſchen Granatapfel gab. Ebenda wurde Jo verehrt, deren Name ſelbſt ägyptiſch iſt. Die Mythen von Perſeus und Danae ſind ägyptiſirende Sagen von Argolis. — Ein ägyptiſches Bild war der Apollo (der Horus-Apollo) zu Amyklä in Lakonien. Zu Erythrä ſah Pauſanias noch das Bild des Rabngottes Hercules (*σχεδία ξύλων*). Das Bild *εἰ δέ τι καὶ ἄλλο ἀκριβὲς ἐστὶν Αἰγύπτιον.* (Paus. VII, 5, 3.) Die Rabngötter ſind überhaupt ägyptiſch. Dahin gehört auch *Διονύσου ἄγαλμα ἐν ἐν τῇ λάρνακι* (Kiſte, auf der er über das Meer gekommen), ein Werk des Hephäſtos, welches Zeus dem Dardanos geſchenkt. Dies weiſt nach Troja, wo gleichfalls die Minerva verehrt ward. (Paus. VII, 19, 3.) In der gehörigen Einſchränkung genommen, erweiſt es ſich vollkommen als wahr, was Herodot (2, 50) behauptet: *σχεδὸν δὲ καὶ πάντα τὰ οὐνόματα τῶν θεῶν ἐξ Αἰγύπτου ἐξήλυθε ἐς τὴν Ἑλλάδα.*

Wie in Aegypten ferner, ſo ging in Griechenland die Plaſtik von der Baukunſt aus; ſie beginnt mit der Sculptur an Paläſten und Tempeln, und wie in Aegypten war die älteſte griechiſche Plaſtik mit der Malerei verbunden. Endlich beſtätigt ſich auf die unzweideutigſte Art der Ausſpruch der Aegypter ſelbſt bei Diodor, daß der Styl der altägyptiſchen Bilder ganz derſelbe ſei, wie an jenen, welche bei den Griechen Dädalus gefertigt: *τὸν ῥυθμὸν τῶν ἀρχαίων καὶ Αἰγυπτίων ἀνδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Δαιδάλου κατεσκευάσθαι παρὰ τοῖς Ἕλλησι.* (Diod. 1.) Nicht alſo daß aus Stein- und Holzſtumpfen Köpfe und Arme langſam herausgewachſen wären. Die Götterſtatue kam fertig, wiewohl noch in roher, todtenhafter Mumienform aus dem ägyptiſchen geheimnißvollen Wunderlande nach den heiteren griechiſchen Bergen und Thälern, und traf hier auf einen lebendigen Bildungstrieb, der anfänglich nur geſchäftig war, das Gewonnene zu erhalten, bald aber ſich in unerſchöpflicher Umgeſtaltung deſſelben übte. Und ſo war es überall, auf jedem Felde der menſchlichen Thätigkeit, wo je dauernd Großes ſich gebildet hat. Ungleichartige, ja widerſtrebende

Stoffe müſſen ſich miſchen, ſich ſuchen und fliehen, um ein neues lebendiges Weſen, ein Wirkliches, Wahrhaftiges hervorzubringen. Ohne den Tod der ägyptiſchen Ruhe wäre es nimmer zum Leben, zur Energie der griechiſchen Statue gekommen.

Die älteſten Götterbilder (ἀγάλματα) der Griechen waren ξόανα, aus Holz geſchnitzt. Die Leichtigkeit, dieſes Material zu bearbeiten, iſt ſchwerlich der einzige Grund, warum die Holzſchnitzkunſt in dem älteſten Zeitraume die vorherſchende, ja bei den Götterbildern — einzelne Bilder aus Thon abgerechnet — die einzige war. Das Holz ſchien, als Erzeugniß der lebendigen Natur, würdiger, gleichſam empfänglicher dafür, das Gebäuſe des lebendigen Gottes zu werden. (Vgl. Euseb. praep. ev. 3, 8. Thierſch Epochen S. 38.) Noch in ſpäteren Zeiten galten die Holzbilder für die heiligſten und genoſſen zum Theil neben den herrlichſten Werken der vollendeten Kunſt das Vorrecht einer beſonderen Verehrung. Meiſt waren ſie wunderthätig, und man trug ſich mit einer Unzahl von Legenden. Sie waren von der Gottheit ſelbſt beſeelt.

Die künſtleriſche Stellung aber dieſer älteſten Bilder war ganz gerade, ſteif, die σκέλη συμβεβηκότα, σύμποδα; die χεῖρες παρατεταμέναι feſt angezogen; das Haupt gerade aufgerichtet. Das Auge war wohl nur durch einen Strich, einen Einſchnitt bezeichnet, oder nur wenig geöffnet, ὄμματα μεμυκότα. Sie ſahen aus wie ſchlummernd. Es war noch ſo recht die ſchlummernde Kunſt, ihr Werk noch mumienhaft. Die ganze Geſtalt ſtellt ſich mehr architektoniſch, als menſchlich gegliedert dar. Wo auch die Arme geöffnet wurden, da war es nur, um Attribute zu tragen oder eine einſeitige Bewegung anzudeuten, die mit der Ruhe der übrigen Geſtalt im ſchroffſten Widerſpruch ſteht. So ſtehen ja auch ägyptiſche Götter da, Ammon, in der einen Hand hoch die Geißel ſchwingend, oder Oſiris, in der einen Hand die Geißel, in der anderen zugleich den Krummſtab haltend. So bei einer eigenen ganzen Klaſſe dieſer griechiſchen Mumiengötter, den heiligen Palladien, welche meiſt als διόπετες gelten, als vom Himmel niedergefallene Wunderbilder. Der Körper iſt immer ganz gerade, von den

Armen ist Schild und Speer erhoben. So sehen wir sie auf den Gemmen, welche den Raub des Diomedes vorstellen. Das Troische Palladion schwang in der Rechten die Lanze, in der Linken hielt es Spindel und Rocken. (Apollodor III, 12, 3. Vgl. Diod. Fragm. Nr. 14.)

Mit dieser plastischen Formung aber war es noch nicht abgethan. Vielfältige Bemühungen der Gläubigen erhielten diese Schnitzbilder gleichsam in steter Thätigkeit, und brachten sie in lebendigen Verkehr mit der sie umgebenden Welt. Wie lebende Wesen wurden diese Bilder gehegt und gepflegt. Der Tempel war die Stätte, in welcher der Gott sich förmlich und real häuslich niedergelassen hatte.

Da war er nun auch mit allem nöthigen Hausbedarf zu versehen. Mit Kränzen, Diademen und Spangen wurden jene Holzbilder beschenkt und geschmückt; sie selbst wurden gebadet und gesalbt. *Καλλυντήρια* hieß das Fest des Abputzens der Bildsäule. Eine besondere Feier waren die *λουτρὰ* der Pallas zu Argos, das Wasch- und Badefest ihrer Bildsäule.

Dazu kommt noch eine förmliche Tempelgarderobe. Schon dem troischen Pallasbilde wird ein Peplos, ein Obergewand, geweiht (Il. 6, 303 f.); ein Gleiches geschieht zu Athen am Feste der Panathenäen, der Hera in Olympia alle fünf Jahre, und jährlich weben die Spartanerinnen einen Chiton für die Apollostatue zu Amyklä. Mit diesen Kleidungsstücken, die man steifte und in künstliche Falten legte, wurden nun die Bildsäulen der Götter wirklich angethan. Daher finden wir bei Kirchenvätern genannt eigene ornatrices und vestitores divinorum simulacrorum. Bis in die spätesten Zeiten erhielt sich diese Sitte. Zu Aegium sah man das Bild der Ilithyia von Damophon, Kopf und Extremitäten von pentelischem Marmor, das Uebrige von Holz, und *ὑφάσματι κεκάλυπται τε λεπτῷ*. (Pauf. 7, 23, 5.) Noch in den späteren Epochen der römischen Kaiser werden Tempelbilder mit weiblichen Purpurmänteln angeführt. Ein solches vollständig bekleidetes Tempelbild war z. B. auch die Hera zu Samos, verhüllt als die Braut des Zeus,

nubentis habitu. (Varro bei Lactant. Inst. 1, 17.) Wir ſehen ſie noch auf Münzen von Samos. (Müller und Oeſterley 2, 8.) So ſehen wir noch die Göttin Chryſe in Lemnos, welcher die Argonauten opfern (bei Millingen, Peint. de v. pl. 51. M. u. Oeſt. 40.), die Artemis Luſia, bei welchem Bild Melampus die Tochter des Prötus von bachiſcher Raſerei heilt. (Millingen pl. 52. M. u. Oeſt. Nr. 11.)

Dieſe alten Holzidole, ſo ſehr ſie den Forderungen der Kunſt, dem Weſen der Sculptur zu widerſprechen ſcheinen, enthalten dennoch die fruchtbarſten Keime der Kunſtentwicklung. Sie ſind eigentlich nur Manequins, bloße Puppen, aber im doppelten Sinne des Worts. Aus ihnen entpuppt ſich die Pſyche der Kunſt. Sie begründen den alterthümlichen Kunſtſtyl, den Einige den archaiſtiſchen, Andere den heiligen, hieratiſchen, den Tempelſtyl nennen. Sie beginnen die Reihe jener Werke, wo verſchiedene Stoffe zur erhabenſten Wirkung ſich vereinigten, Gold namentlich und Elfenbein. (Phidias.) Ihre künſtlich gefältelten Gewänder wurden eine unglaubliche Zeit lang auch in Statuen von Marmor oder Erz, von Gold und Elfenbein mit gewiſſenhafter Treue nachgebildet, und gaben den erſten Anlaß, die Gewandung, die Draperie kunſtvoller zu bilden und zu einem Kunſtgegenſtande zu erheben.

Noch weit wichtiger für den Geiſt der bildenden Kunſt war jenes Ceremoniel, in welchem das heilige Holzbild wie ein lebendes Weſen bedacht war. — Das Leben dieſer Bilder war ein wunderbares, dämoniſches, durch den Glauben bedingt; — es war zugleich ein ſinnliches, in einzelnen Wundererſcheinungen von der Legende berichtet. Dieſe Statue, erzählte man, war einer bedrängten Stadt zu Hülfe gekommen; jene hatte ſie verlaſſen. Dort hatte Minerva drohend den Speer erhoben, hier ein anderes Bild Thränen oder Schweiß vergoſſen.

Alsbald mußte nun in dem Künſtler das Streben erwachen, ſeinem Bilde einen Schein des Lebens mitzutheilen, eine Seele, nicht nur dem gläubigen, ſondern auch dem ſinnlichen Auge erkennbar; das magiſche Leben zum metaphoriſchen der Kunſt, das wirk-

liche, grob materielle, zum ideellen zu erheben. So liegt in diesen Holzbildern schon der erste Keim jener wunderbaren Lebendigkeit, welche alle ächtgriechischen Werke durchdringt.

Dieses Streben zeigt sich deutlich genug schon in einer uralten kretensisch-attischen Schule von Holzschnitzern, deren geschichtliche Thätigkeit sich an den mythischen Namen des Dädalus knüpft und über Homer zurückreicht. Auf diesen einen Namen wird Alles gehäuft, was im Laufe der Zeit aus dem Kreise der attischen Holzbildner hervorging.

Die Wundersagen seines Lebens sind bekannt. Er war Architekt. In Kreta erbaute er ein Labyrinth. Andere Bauten von ihm wollte Sicilien, Sardinien und Capua besitzen. Er erfand verschiedene Instrumente, meist Instrumente der Holzschnitzkunst: die serra, Säge, ascia, Axt, perpendiculum, toretra, Bohrer, ichthyocolla, den Fischleim. Wunderbares aber erzählte man von seinen Statuen. Sie waren wirklich belebt, nicht von dämonischer Kraft, sondern durch die Hand, durch den Geist des Künstlers selbst. Sie bewegten sich, sie schritten einher; und spätere Taschenspieler und Tausendkünstler suchten es dem mythischen Ahnherrn dadurch gleichzuthun, daß sie gegliederte Figuren automatisch durch Quecksilber in Bewegung setzten.

Der Name Dädalus selbst ist kunstsymbolisch, ohne daß deshalb die wirkliche Existenz eines Künstlers dieses Namens geleugnet zu werden brauchte (*Δαιδάλλω*, *ΔΑΩ*, *δαΐζω*, *δαίδαλμα* das Kunstwerk.) Er ist Sohn des *Μητίων*, *Εὐπάλαμος*, *Παλαμάων*.

Dädalus ist der mythische Ahnherr eines Kunstgeschlechtes, zu welchem noch Sokrates, der sich selbst als Bildner versucht hatte, gehörte, der Stifter einer Schule. Er verhält sich zur Bildnerei der ältesten Kunst mit seinen Dädaliden, wie Homer und die Homeriden zur Geschichte der epischen Poesie.

Was aber nun das Wunder von Dädalus' lebendigen Statuen betrifft, so hatten schon die Alten das Räthsel auf eine einfache und vollkommen befriedigende Art gelöst. Die Schule der Dädaliden hob zuerst die ganz gerade, säulenartige, mumienhafte

Stellung der Statue auf, trennte die früher angeſchloſſenen Füße derſelben wie zum Schritte, und öffnete das ſchlummernde Auge. Ihre Statuen waren διαβεβηκότα, und nun hieß es ſpäter, ſie ſchritten, ſie lebten wirklich. Mit dieſer Stellung war die Bewegung der griechiſchen Statue vorbereitet, mit dem geöffneten Auge die Seele.

Wahrſcheinlich war damit auch ſchon jener eigenthümliche Zug des Lächelns verbunden, welcher noch in der folgenden Epoche ſtereotyp iſt, und die Götter als die ewig ſeligen, die leicht dahinlebenden, oder als dem Menſchen befreundeten Weſen darſtellen ſollte. *Θεοὶ ἐῢτα ζῶντες — μάκαρες θεοί — εὐμενεῖς, ἤπιοι.* Doch hat man hier noch nicht auch nur entfernt an die Bewegung der ſpäteren, der vollendeten griechiſchen Statue zu denken. Die Arme waren auch hier noch, wenn ſie nicht gehoben werden mußten, um Attribute zu tragen, ſtraff angezogen und feſt an den Körper geſchloſſen; die Haltung des Oberleibes ganz gerade, ebenſo die des Hauptes; die Füße aber nur gleichmäßig ausſchreitend, ſo daß der Schwerpunkt des Körpers nicht auf den Einen Fuß übergetragen war. Auch die Stellung oder Bewegung der Dädaliſchen Bilder war ganz und gar noch die der ägyptiſchen ſchreitenden Statuen.

Ueberhaupt müſſen wir auf jeden Gedanken an eine individuelle Geſtaltung dieſer Bilder in der Form des Körpers, in der Bildung des Angeſichts, im Ausdruck und Bewegung verzichten. Alle hatten ein gemeinſames Gepräge, alle waren wie nach Einem Muſter gebildet, nur durch Attribute von einander verſchieden; und dieſes Gepräge bewahrte die alte Kunſt eine Reihe von Jahrhunderten hindurch; ja es reichte in ſeinen weſentlichſten Momenten in die folgende Epoche hinüber, und drückte ſeine letzten Spuren noch einzelnen Erſcheinungen der ſchon vollendeten Kunſt auf.

Wir ſind mit dieſen Bemerkungen auf ein kunſthiſtoriſches Phänomen geſtoßen, welches der ſorgfältigſten Beachtung würdig iſt.

Was wir auch von Dädalus als von einer wirklichen hiſtoriſchen Perſon denken mögen, ſo haben wir doch dieſen Mythus in ſo weit zu beachten, daß wir den Beginn der Dädaliden-Schule

an die Zeit des Theseus und des Minos knüpfen, folglich bis in das Jahr 1230 vor Christus hinaufrücken. Den Charakter der ältesten Holzbilder kennen wir, und die Versuche der Dädaliden, der starren Gestalt Bewegung mitzutheilen, mußten nun, bei dem langen Bestand der Dädaliden-Schule, einen raschen Fortschritt, eine frühe Vollendung der Kunst erwarten lassen.

Aber diese Erwartung wird getäuscht durch die unzweideutigsten Thatsachen.

a) Ol. 53, d. i. 560 v. Chr., in einer Zeit also, welche schon in die nächstfolgende Kunstepoche gehört, wurde ein Pankratiast, Arrhachion mit Namen, zu Olympia von seinem Gegner erwürgt, aber noch im Tode als Sieger gekränzt. Seine Landsleute, die Bewohner von Phigalia, lassen ihm auf ihrem Marktplatze eine Marmorstatue errichten. Pausanias sah diese noch und beschreibt sie als: *τά τε ἄλλα ἀρχαῖος, καὶ οὐχ ἥκιστα ἐπὶ τῷ σχήματι· οὐ διεστᾶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες, κεκλεῖται δὲ παρὰ πλευρὰν αἱ χεῖρες ἄχρι τῶν γλουτῶν.* (Paus. VIII, 40, 1.) Ganz falsch, ja widersinnig ist Hirt's Behauptung, welcher auch noch O. Müller beitrat, daß Arrhachion eben hier als Todter vorgestellt werden. Außerhalb des versöhnenden Zusammenhanges einer ganzen Gruppe oder eines Reliefs hat die griechische Kunst nie einen Todten als Todten vorgestellt, selbst in Todtendenkmalen nicht. Sie kennt nur das Leben. Das Bild einer Leiche — die Leiche galt als entweihend — und nun gar auf öffentlichem Markt aufgestellt, wäre ein solches Bild, ein *ἄγος*, gewesen, das der Sühnung bedurft hätte. Auch waren ja die Füße des Arrhachion nach Pausanias nicht ganz geschlossen; es heißt *οὐ διεστᾶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες*. Mit geschlossenen Füßen war auch noch die von Dameas gearbeitete Statue des Milo. (Vgl. Müller's Handb. f. Archäol. S. 65. Nr. 1.*) Thiersch's Epochen S. 53.)

b) Die Söhne des Rhökos auf Samos, des Erfinders des Erzgusses, Telekles und Theodoros, gehören gegen den Schluß der Epoche, welche uns gegenwärtig beschäftigt, und sind so einen be-

*) Erste Auflage. Anm. d. H.

deutenden Zeitraum von dem Beginn der Dädaliden-Reihe getrennt. Mehr über dieſe Künſtler bei Gelegenheit der ſamiſchen Schule. Hier nur Ein Factum, welches Dieder berichtet (I, 48). Beide Künſtler waren in Aegypten geweſen. Nach ihrer Rückkehr verfertigten ſie gemeinſchaftlich eine Bildſäule des pythiſchen Apollo, Jeder die Hälfte der Statue, und zwar getrennt, Theodoros die eine Hälfte zu Epheſus, Telekles die andere zu Samos. Als beide Hälften zuſammengefügt wurden, ſchloß ſich Alles ſo genau aneinander, daß die Statue das Werk eines einzigen Künſtlers zu ſein ſchien. Auch hier waren die Füße zum dädaliſch-ägyptiſchen Schritte geöffnet, die Arme aber noch an den Seiten herabgeſtreckt.

Wir haben hier zwei Facta, wovon das eine für einen langen Fortbeſtand des Gepräges der Dädaliſchen Bilder zeugt, das andere auf einen feſten Kanon der Verhältniſſe, auf ein auch die einzelnen Theile bis in's Kleinſte feſtbeſtimmendes Maaß hindeutet, während beide Facta zugleich nach Aegypten zurückweiſen und im Allgemeinen das Streben nach Lebendigkeit des Bildes in feſte, unzerſtörbare Schranken eingeſchloſſen zeigen.

So begegnen uns hier unter den gehörigen Modificationen dieſelben Erſcheinungen, welche Plato an der ägyptiſchen Kunſt bemerkte: — — *οὐκ ἐξὴν οὔτε ζωγράφοις οὔτ' ἄλλοις, ὅσοι σχήματα καὶ ὁποῖ' ἄττα, ἀπεργάζονται, καινοτομεῖν, οὐδ' ἐπινοεῖν ἄλλ' ἄττα ἢ τὰ πάτρια, οὐδὲ νῦν ἔστιν οὔτ' ἐν τούτοις οὔτ' ἐν μουσικῇ ξυμπάσῃ· σκοπῶν δ' εὑρήσεις αὐτόθι τὰ μυριοστὸν ἔτος γεγραμμένα ἢ τετυπωμένα (οὐχ ὡς ἔπος εἰπεῖν μυριοστόν, ἀλλ' ὄντως) τῶν νῦν δεδημιουργημένων οὔτε τι καλλίονα οὐτ' αἰσχύω, τὴν αὐτὴν δὲ τέχνην ἀπειργασμένα.* Plat. Legg. II, 3. ed. Ast. p. 55; und vorher: *Ταξάμενοι δὲ ταῦτα (σχήματα καὶ μέλη) ἄττα ἐστι καὶ ὁποῖ' ἄττα, ἀπέφηναν ἐν ἱεροῖς.*

Plato verbindet im zweiten Buch ſeiner Schrift über die Geſetze Werke der bildenden Kunſt mit der Muſik in Aegypten. Aber finden wir nicht auch in Griechenland allen Werken der epiſchen Poeſie Ein gemeinſames Gepräge aufgedrückt und die Muſik der älteren Epoche an feſte, unwandelbare Normen gebunden?

Unendlich iſt die Mannichfaltigkeit des Stoffes in den großen Epopöenkreiſen der Ilias und Odyſſee, in den Hymnen der Homeriden, in den kosmogoniſchen oder didaktiſchen Dichtungen der Heſiodiſchen Schule. Verſchieden iſt die Zeit der Entſtehung. Aber welche Uebereinſtimmung der Form, der Darſtellungsweiſe — der Rhythmen — bis auf die Epitheta der gewöhnlichſten Gegenſtände des Lebens!

In der Muſik behielt man dieſen ganzen Zeitraum über die alten überlieferten Normen und Harmonieen bei; und noch die Neuerungen eines Timotheos — Vermehrung der Saitenzahl an der Lyra und künſtlichere Modulationen — wurden beinahe einem Frevel gleichgeachtet.

Die Plaſtik iſt ſchon ihrem Weſen nach von einer viel mehr permanenten Natur, als die Poeſie, deren Medium das geflügelte, wandelbare Wort iſt. Sie beruht überdies zunächſt ganz und gar auf der Technik, dem Handwerke.

Der Sprache bedienen wir uns von Jugend auf; Hämmern und Meißeln müſſen wir erſt lernen und mühſam erlernen.

Aus der mythiſchen Zeit dämmern die Bauvereine und Innungen der Cyklopen, der Daktylen und Telchinen auf. Damit verbinden ſich gewiſſe Kunſtgeſchlechter. Die Kunſt erbt in ganzen Geſchlechtern vom Vater auf den Sohn. So war ihre Ausübung anfänglich nicht durch individuelles Talent bedingt; ſie iſt Erb- und Stamm-Gewohnheit, und der Vater freut ſich, im Sohne ſich ſelbſt und nur ſich ſelbſt gleichſam wiederholt und verjüngt zu ſehen!

Aber hiermit iſt noch nicht das ganze Räthſel gelöſt. Der wichtigſte Grund des langen Beharrens der älteſten Plaſtik auf einer und derſelben Stufe war die Religion ſelbſt, der Cultus, dem ſie diente.

Nehmen wir das kunſtvolle Schmuckwerk in den Häuſern der alten Anakten aus, ſo war die eigentliche Kunſt, oder das Handwerk, welches zunächſt noch ihre Stelle vertrat, ein Product der Religion. Tempelbilder, der öffentlichen Verehrung geweiht, waren die erſten freiſtehenden Statuen. Coloniſten, welche den heimiſchen Boden verließen, nahmen ſtets die Bilder mit ſich, an deren gläu-

bigen Anblick ſie gewöhnt waren, oder ſie ließen ein treues Abbild derſelben fertigen, um auch in der neuen Heimath noch gleichſam der Nähe ihres alten vertrauten, vaterländiſchen Gottes gewiß zu ſein. Die Tempel aber und der heilige Gottesdienſt mit ſeinen Hymnen, Gebeten und feſtlichen Bräuchen ſtanden unter der Aufſicht der Prieſter, wiewohl dieſe freilich in Griechenland eine ganz andere Stellung hatten als in Aegypten, ja nicht einmal einen beſonderen Stand bildeten. Doch waren ſie die Mittler des Volkes und der Götterwelt, ſie waren eingeweiht in die Myſterien, ſie wußten um die Eigenſchaften der Götter, um die Geſtalt, die ihnen wohlgefiel und in welcher ſie ſich offenbaren wollten; ſie wußten um die Attribute, ihre Bedeutung oder Thätigkeit. Unter der Aufſicht der Prieſter wurden die älteſten Tempelſtatuen verfertigt; in ihrem Dienſte arbeitete der Künſtler. Alle Willkür war ſonach ausgeſchloſſen und einem höheren Willen unterworfen, welcher, wenn auch nicht in beſtimmten Machtſprüchen und Geſetzen ausgedrückt, doch auf die Bedürfniſſe des Volkes ſich ſtützend und in langer Gewohnheit immer mehr erſtarkend, ein νόμος ward, ein νομιζόμενον. Ausſprüche der Orakel, Wunderſagen und Traumgeſichte ſtanden hiermit im Bunde, um den Tempel und in ihm die älteſte Werkſtatt der Kunſt jeder Neuerung zu verſchließen. In Sparta hatten die Λήδειρα und Φοίβη, Töchter des Apollon und Gattinnen der Dioskuren, ein beſonderes Heiligthum. Eine Prieſterin dieſer Heroinnen gedachte einſt ihre alterthümlichen Bilder zu verjüngen, und ſchon war das eine derſelben mit einem Haupte nach dem neuen Kunſtſtyle geſchmückt. Da erſchien ihr ein Traumgeſicht und gebot ihr, von der Umwandlung des zweiten Bildes abzuſtehen. (Paus. III, 16, 1.) Aehnliches werden wir ſpäter noch von einem Künſtler am Schluſſe der zweiten Epoche, von Onatas, hören. Als unter Veſpaſian das Capitolium wiederhergeſtellt werden ſollte, geboten die Haruſpices, das Heiligthum genau nach den alten Maaßen wieder aufzuführen; nolle deos mutari veterem formam, war ihr Ausſpruch. Nur in die Höhe durfte der Tempel vergrößert werden. Id solum religio admuere. (Tacit. Hist. 4, 53.)

Religion und Cultus ſuchten ſich in unwandelbaren Formen als ein ewiges, dem irdiſchen Wechſel nicht unterworfenes Abbild des Ewigen hinzuſtellen. Jede raſche Neuerung erſchien als Entheiligung und Frevel, und dieſe Unwandelbarkeit, welche ſich über Alles erſtreckt, was dem Cultus angehört, durfte am wenigſten von der Kunſt geſtört werden, deren urſprüngliche Beſtimmung es war, eben jene ewigen Weſen ſelbſt, welche Prieſter und Volk verehrte, zur ſichtbaren Erſcheinung zu bringen. Da wurde die einmal gegebene Form des Gottesbildes als eine feſtſtehende beibehalten; ein allgemeines Schema erſtreckte ſich über alle einzelnen Darſtellungen deſſelben, und trefflich kam dieſen Forderungen die Vererbung des Handwerks in Schulen und Geſchlechtern zu Hülfe, um einen feſten Typus der menſchlichen Geſtalt in den Verhältniſſen aller Theile zu einander, in Phyſiognomie und Ausdruck, in Attitüden und Gewandung, von Tempel zu Tempel und von Geſchlecht zu Geſchlecht fortzuführen.

Eine raſche Entwickelung der Kunſt wurde dadurch freilich gehemmt und verzögert, aber die höchſte Vollkommenheit derſelben um ſo ſicherer vorbereitet.

Zweite Periode.

Olympias 50 bis Olympias 80 (380 bis 460).

I. Allgemeine Vorbemerkungen.

Wir treten in die Epoche, in welcher ſich das Handwerk zur Kunſt erhebt, in ſicherer, folgerechter Entwickelung dem vollendet Schönen, dem Lebendigen und Wahren entgegengerückt. Die religiöſe Satzung, das νομιζόμενον des Cultus, behauptet noch ihr Recht, wiewohl nicht ausſchließend mehr, nicht unbedingt.

Das Handwerk iſt urſprünglich nur dem Bedürfniß geweiht, den necessitatibus. Die Tempelſtatue ſelbſt dient zunächſt nur dem Bedürfniſſe, wiewohl einem höheren Bedürfniſſe, dem des Cultus; die Kunſt aber verlangt, um ſich vollſtändig manifeſtiren zu können, daß das nackte Bedürfniß, welcher Art es ſei, ſchon geſtillt iſt. Ja, die von Anderen als heilig betrachteten, die eigentlich verehrten, die wunderthätigen Bilder waren überall und zu allen Zeiten gerade ſolche, welche in Betreff ihres Kunſtwerthes auf der niedrigſten Stufe ſtehen. Ebenſo verhält es ſich mit dem weltlichen, dem Alltags-Leben des Volkes. Der Kampf mit widerſtrebender Natur, die Enge des bloßen Bedarfs muß überwunden ſein. Eine gewiſſe freie Behaglichkeit des Seins, Wohlſtand ſelbſt, Reichthum und Luxus gehörten von jeher zu den äußeren Bedingungen einer vollſtändigen Kunſtentwickelung, mehrere Staaten Griechenlands hatten aber in dieſer Epoche ihren Handel erweitert, griechiſche Flotten durchkreuzen

das Meer und bringen die Schätze des Auslandes mit zurück. In voller Blüthe ſtand der Handel von Korinth, Aegina, Samos und Milet, und das früher in Griechenland ſo ſeltene Gold wird häufiger.

Beſonders knüpft ſich ein reger Verkehr mit den mächtigen und reichen Beherrſchern des Morgenlandes an, mit den Königen von Aſien und Aegypten. Zahlloſe Weihgeſchenke, Miſchkrüge und andere Tempelgeräthe, auch Statuen, meiſt aus edlen Metallen, wurden von dem reichen Krösus dem Tempel zu Delphi dargebracht: ein goldener Löwe, drei Talente ſchwer; — drei Spannen hoch aus Gold die Bäckerei des Krösus ꝛc. (Herod. 1, 50. 51.) Durch Hülfe von Griechen, von Joniern und Kariern, war Pſammetich auf den Thron von Aegypten gelangt. Aegypten tritt in lebhaften Verkehr mit Griechenland; die Nachfolger Pſammetich's waren weit entfernt, ihn abzubrechen, und Amaſis war ein ächter Philhellene. (Ol. 52.) Er beſchenkte griechiſche Städte mit Statuen und anderen kunſtvollen Arbeiten, und beſchäftigte griechiſche Künſtler.

Auch die Tyrannen, welche gerade um dieſe Zeit in einzelnen griechiſchen Staaten ſich erhoben, förderten die Kunſt, wenn auch theilweiſe blos, um das Volk zu beſchäftigen, zu blenden, Ehrfurcht oder auch dankbare Liebe zu erregen. So die Kypſeliden in Korinth (Ol. 30, 3 — 49, 3), Polykrates auf Samos (Ol. 53, 3), Piſiſtratus und ſeine Söhne in Athen (ſeit Ol. 55, 1 — 63).

Von den Kypſeliden — wahrſcheinlich ſchon Ol. 38 von Kypſelos oder Periander — ſtand zu Olympia eine koloſſale Statue des Jupiter [aus gediegenem Golde getrieben, *κολοσσὸς χρυσοῦς, ἀκρηλάτος* etc., der Kaſten des Kypſelos. (Die Stellen ſ. bei Müller H. S. 50. 71.)

Auf Samos waren berühmt die *ἔργα πολυκράτεια* (Ariſt. Pol. V, 9, 4.) — a) der Durchſtich (*ὄρυγμα*) eines hohen Berges, 7 Stadien lang, mit einer Waſſerleitung verbunden; b) ein Damm zum Schutz des Hafens, gegen 20 Klafter hoch und über 2 Stadien lang. (Herod. 2, 48. 3, 60.)

Zu Athen wird der koloſſale, aber unvollendete Tempel des Olympiſchen Zeus von Piſiſtratus und ſeinen Söhnen gegründet.

Durch alle dieſe Verhältniſſe und Unternehmungen konnte die Kunſt nicht mehr auf ein oder das andere Geſchlecht beſchränkt bleiben. Die Zahl der Künſtler mußte ſich mehren und ſo weit die Möglichkeit ſich ergeben, daß auch das Talent des Einzelnen die ihm gebührende Berechtigung erhielt. Ueberhaupt charakteriſirt eine rege geiſtige Bewegung dieſe Epoche. Vielfach tritt die ausſchließliche Macht, die religiöſe Satzung, in den Hintergrund. Der menſchliche Geiſt reift allmählich zur Selbſtſtändigkeit heran; an die Stelle des bloßen gläubigen Schauens tritt der forſchende Gedanke. — In den Schulen der ioniſchen und eleatiſchen Philoſophie wird die poetiſche Kosmogonie der Orphiker, das Chaos des Heſiod — als Grundweſen der Dinge — der Gegenſtand einer freien Forſchung. Der Kreis der epiſchen Dichtung iſt im Ganzen geſchloſſen; — aber nun werden die Gefühle und Beſtrebungen des Individuums in den kunſtvollen Rhythmen der lyriſchen Dichtung laut. Die reine Objectivität, die gleichmäßige Ruhe des Epos genügte nicht mehr; das eigene innere Leben, das Subject, kommt zur Berechtigung, ſich ſelber auszuſprechen, und ſtatt nur im Anſchauen heroiſcher Vergangenheit zu ruhen, betheiligt ſich das Gemüth an den Kämpfen der Gegenwart. Gerade um Ol. 50 erreicht die lesbiſche Schule durch Alkäos und Sappho ihre ſchönſten Blüthen, und Terpander erweitert das muſikaliſche Syſtem. Der Dithyrambos bereitet die dramatiſche Poeſie vor, und in der Orcheſtik, welche erſt bei Tempelfeſten, im Reigen des Dionyſos und bald dann auf der Bühne vollkommen durchgebildet wurde, erſchien der menſchliche Körper in ſchöner, anmuthsvoller Bewegung und beredt-bedeutſamem Mienenſpiele.

Aber der religiöſe Cultus ſelbſt, welcher früher die Kunſt geboren, dann ſie geleitet hatte, pflegte ſie nun zu kräftigerem Gedeihen.

Mit größerem Wohlſtand mehrte ſich die Zahl der Tempel und der Tempelbilder. Bei außerordentlichen Fällen, wo irgend ein Gott ſich hülfreich erwieſen, erhielt er mit einem neuen, charakteriſtiſchen Namen ein neues Attribut. Dadurch kam ſchon eine

gewiſſe Freiheit und Mannichfaltigkeit in die Darſtellung der Götter. Apollon erſcheint bald mit der Lyra, bald mit Pfeil und Bogen, bald mit der Schlange. Der Gott fügte ſich gleichſam den zahlreicher gewordenen Bedürfniſſen, er betheiligte ſich an den Kämpfen und Schickſalen des menſchlichen Lebens.

Die Tempel beherbergen nun auch nicht blos das Tempelbild, ſondern auch die θεοὶ πάρεδροι, die Gäſte gleichſam des Tempelgottes. Die befreundeten Götter nehmen am Opfermahle Theil und jeder Tempel wird ein zweiter Olymp, ein θεῶν ἀγών. Die Dreifüße, Schalen und ſonſtiges Geräthe, welche man als Weihgeſchenke in den Tempel niederlegte, wurden nun nach und nach mit Bildſäulen vertauſcht. Zahlloſ aber waren die Weihgeſchenke der Privaten und der Staaten, bei dieſen beſonders aus der Kriegsbeute, welche durch vielfache Fehden der Griechen unter ſich und mit den Barbaren ſtets neuen Zuwachs erhielt. Bald füllten ſich neben den Tempeln auch noch die Hallen und Haine, und endlich auch die Anhöhen und öffentlichen Plätze mit Statuen.

An die Seite der Götterbilder traten allmählich auch die Heroen. Bei den zahlloſen kleinen Staaten, Städten und Gemeinden, deren jedes ſich eines Stammheroen rühmte, ein weites, reiches Feld ſchöner und erhabener Menſchengeſtaltung für den bildenden Künſtler.

Eine nicht minder ergiebige Quelle fand die griechiſche Kunſt auf den heiligen Kampfplätzen zu Olympia, Pythe, Nemea und Iſthmus. Hier wurde der Keim der lebendigen Schönheit und des menſchlich Wahren zur Reife gebracht. Neben die Cultusbilder, die ἀγάλματα, treten die Ehrenbildſäulen, ἀνδριάντες.

In den Olympiſchen Spielen geſiegt zu haben, galt für das höchſte Lebensglück, pulverem Olympicum collegisse juvat. Nicht nur ſich ſelbſt, nein! auch ſeine Vorfahren, ſeine Gemeinde, ſein Vaterland verherrlichte der Sieger. Die Tüchtigkeit, welche der Sieger im Ringen, im Fauſtkampf, im Pankration bewährt, war der alten Heroentugend verwandt.

Denn kein größerer Ruhm iſt dem Sterblichen, weil er noch lebet.
Als den der Füße Gewalt und ſeine Händ' ihm erſtrebet. (Od. 8, 147 ff.)

So wurde die Ehre der Bildſäulen auch den Siegern in den heiligen Kampfſpielen zu Theil. Die älteſte Olympiſche Siegerſtatue ward dem Eutelidas von Sparta geweiht, welcher Ol. 38 geſiegt hatte, jedoch ſchwerlich ſogleich nach ſeinem Siege. Der Statue des Arrhachion wurde ſchon früher gedacht. Hierauf folgten die Statuen des Praxidamas aus Aegina, Siegers im Fauſtkampfe (Ol. 59) und des Rhexibios aus Opus, welcher im Pankration geſiegt hatte. (Ol. 61. Vgl. Schorn, S. 185. Thierſch, S. 226.) Beide Bilder, welche Pauſanias ſah, waren noch aus Holz geſchnitzt. (Pauſ. VI, 18, 5.)

Bald aber wurde es allgemeine Sitte, jedem Olympiſchen Sieger eine Statue aufzuſtellen, und zwar aus Erz. Wer dreimal geſiegt hatte, erhielt eine ikoniſche Statue, d. h. ein Porträtbild der ganzen Geſtalt. Eorum vero qui ter ibi superavissent, ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconiens vocant. (Plin. 34, 9. S. 642.) Die Hellanodiken wachten über die Aehnlichkeit dieſer ikoniſchen Bilder und namentlich, daß ſie nicht die natürliche Höhe überſchritten. (Luc. pro imag.) Zu den Statuen der Fauſtkämpfer, Pankratiaſten und Ringer geſellten ſich bald auch die Siegeswagen aus Erz, mit Roſſen und Wagenlenkern. Micſthenes hatte hiermit den Anfang gemacht. (Ol. 66.) Die reichen Könige Gelo und Hiero von Syrakus folgten ſeinem Beiſpiele.

Dieſe Bilder bevölkerten nun allmählich den Hain von Olympia. Pauſanias zählte noch zweihundert und etliche dreißig Siegerſtatuen, indem er ausdrücklich bemerkt, daß er nur die denkwürdigſten erwähnt. Zu Delphi war eine zahlloſe Menge von Siegerſtatuen und Quadrigen ſchon in der Form ſichtbar, und ihr glänzendes Erz erſchien den raubſüchtigen Schaaren des Brennus als Geld. (Jakobs, Reichthum ꝛc. S. 27. Juſtin. 24, 7.) Die Gewohnheit, das hereiſche Verdienſt im Kreiſe der heiligen Spiele durch Statuen zu krönen, dehnte ſich endlich im Laufe der Zeit auf jedes Verdienſt aus. Die Plaſtik diente der Ehre der Menſchen, wie der Götter. Bilder der Argiver Kleobis und Biton in Delphi (Herod. 1, 31) gegen Ol. 50., Harmodios und Ariſtogeiton, die Tyrannenmörder,

waren die Erſten, welchen dieſe Auszeichnung zu Theil ward. So trat die Kunſt immer mehr aus der ausſchließlichen und geheimnißvollen Stille der Tempel, ohne dieſen je entfremdet zu werden; ſie trat in die Weite und Breite thätigen Lebens.

Unberechenbar waren die Vortheile, welche der Kunſt auch aus dieſen Regionen zufloſſen.

Bei der Bildung der olympiſchen und anderen Sieger war die Hand der Künſtler nicht durch das Gebot der religiöſen Satzung gehemmt. Hier galt kein allgemeiner Typus, ja die Treue der Naturnachahmung (des Porträts) war geboten. Da erwachte nun der Sinn für individuelles Leben, für Charakter und Charakterbildung. Hier war die Möglichkeit gegeben, den menſchlichen Körper ohne fremdartigen Beiſatz, ohne Hülfe zu erfaſſen, ſeines Organismus ſich künſtleriſch zu bemächtigen.

Die Kenntniß der Anatomie war noch zur Zeit des Hippokrates unvollkommen. Unſere anatomiſchen Studien haben ihre Vortheile, aber auch ihre Nachtheile. Wiſſenſchaftliche Kenntniß kann auch der Künſtler nicht entbehren. Aber der todte Muskel iſt kein lebendiger, und ſelbſt unſere ſogenannten Akademieſiguren oder Acte ſind nur als lebendige Gliedermänner zu betrachten, geſpannt und geiſtlos. Zu Olympia aber erſchien der unverhüllte männliche Körper in der mannichfaltigſten Thätigkeit, im Sprung, Wurf, Lauf, im Ringen und im Fauſtkampfe. Der alte traditionelle Kanon der Proportionen fand hier ſeine Beſtätigung oder Berichtigung. Und das allgemeine Maaß modificirt ſich wieder auf die verſchiedenſte Art zur Individualität. Der Sinn für lebendige Schönheit wird geſchärft, die menſchliche Geſtalt ergiebt ſich ſelbſt als das wirkliche, das wahrhaftigſte Symbol des Geiſtigen, als die würdigſte Hülle, in welcher der Gott und der Heros zur Erſcheinung kommen konnte. (Schorn, Stud. S. 188 ff.)

Von den Höhen des Olympos ſteigt die Plaſtik in die Tiefen der Natur, in ihre geheimſte Werkſtätte hinab, um ſpäter das Höchſte hinzuſtellen, was das menſchliche Auge je geſehen, die reinſte

Idealität des Göttlichen in einer und derſelben Geſtalt mit der wahrhaftigſten Wahrheit und Natur in Eins verſchmolzen.

Nur darf man ſich nicht denken, als ſei dieſe Umwandlung der Kunſt plötzlich geſchehen, ja als vollende ſie ſich ſchon in dieſer Periode. Die heilige Satzung übte noch eine große Gewalt aus. Ueberhaupt kennt die griechiſche Geſchichte keinen Sprung, kein plötzliches Niederreißen des Beſtehenden. Wären die religiöſen Formen plötzlich niedergeſtürzt, hätte die Kunſt ſich ſchnell erſchöpft, ſie wäre ihres Herrn überhoben worden, aber auch ihrer ſicherſten Stütze beraubt.

Reiße die Blätterhülle von der Knospe, und du haſt die Blüthe in ihrem Keim zerſtört. Gönne ihr Zeit, laß den Himmel Wärme und Regen ſenden, ſo wird ſie ſich von ſelbſt aus der engenden Hülle befreien und ihre ganze Lieblichkeit entfalten; als freies Geſchenk bieten, was du nimmer erzwungen hätteſt — organiſche Entwickelung der griechiſchen Kunſt, des Lebens.

Die meiſten bewegenden Kräfte, von welchen wir in dieſer Epoche ſprechen, kommen erſt in der folgenden zum völligen Durchbruch und zur Reife. Hier dämmernder Morgen, noch nicht der helle Tag; das Vorſpiel nach langer Todtenſtille, aber noch nicht die kunſtvoll bewegte Melodie ſelbſt. Auch hat die griechiſche Kunſt nie vom Dienſte der Religion und des Cultus ſich losgeſagt. Selbſt als ſie das ganze Gebiet der Natur und des Lebens gleichſam für ſich erobert hatte, kehrte ſie immer wieder zu ihrem heimiſchen Herde, dem Altare des Tempels, zurück. Die Darſtellungen der Götter blieben zu allen Zeiten ihre höchſte Aufgabe, und was ſie auf dem Gebiete der Naturwahrheit und einer freieren Bewegung gewonnen hatte, ihre ſchönſten Blüthen brachte ſie ſtets der Gottheit als ein immer würdiges Opfer dar.

Indem wir nun nach dieſen einleitenden allgemeinen Bemerkungen die Aufgabe haben, den künſtleriſchen Charakter dieſer Pe-

riode näher in's Einzelne zu verfolgen, ſo thun wir am beſten, zunächſt die erhaltenen Denkmale derſelben in's Auge zu faſſen. Denn erſt, wenn wir dieſe kennen, gewinnen wir für die herüberklingenden Künſtlernamen ein reges Intereſſe. Ohne dieſe Kenntniß bleiben uns dieſe Namen nur leerer Schall, nur Worte ohne Begriffe.

II. Erhaltene Kunſtwerke.

Das Fragment eines Basreliefs,

welches 1790 auf der Inſel Samothrake gefunden wurde, in die Sammlung von Choiſeul-Gouffier und aus dieſer in das königliche Muſeum zu Paris kam, ſtellt, wie die beigeſchriebenen Namen lehren, einen thronenden Agamemnon vor, hinter welchem die Herolde Epeios und Talthybios ſtehen. O. Müller hat es zuerſt bekannt gemacht. (Amalth. 3. S. 35 ff.) Seitdem iſt es öfter abgebildet: in Tiſchbein's und Schorn's Homer, H. 9, 1. Millingen Uned. mon. Ser. II. pl. 1 ff. Müller und Oeſterley Taf. XI. Fig. 39. Hat der Name des Agamemnon wirklich das N, ſo gehörte das Relief erſt in die Zeit nach Ol. 70. (Böckh Corp. inscr. I. Nr. 41. Clarac Melanges p. 19.) Jedenfalls aber iſt es von uraltem Gepräge; der Behandlung nach vielleicht das älteſte Werk, das wir beſitzen. Müller erkennt dies an; aber von Einfalt und Ruhe u. dergl. ſollte er nicht ſprechen. Es iſt die griechiſche Kunſt auf der unterſten Stufe. Die Köpfe ſind ganz gleichförmig, aber von noch weniger Natur und Charakter, als an den Selinuntiſchen Metopen. Von den beiden Herolden iſt jeder nach der abſtracten Weiſe der Aegyptier nur die Wiederholung des anderen. In der Zeichnung herrſcht noch Unbeſtimmtheit, ein Schwanken zwiſchen Magerkeit und Dürre, und rohem Schwulſt. Die Haare ſcheinen auch hier wirklichen Perrücken nachgebildet, aber die einzelnen Partieen ſind nur durch ganz gerade Parallellinien bezeichnet.

Die beigefügte Inſchrift dieſes Fragments, in welcher der durchgeführte Gebrauch der langen Vocale erwieſen iſt, verwehrt es auch, andere Werke in eine frühere Periode als die eben angedeutete zu ſetzen, während wir in ihrer Behandlung die älteſte Kunſtart Griechenlands anerkennen müſſen.

Tempel des Didymäiſchen Apollo bei Milet.

Von dem Tempel des Didymäiſchen Apollo bei Milet ging eine heilige Kunſtſtraße für die Opferzüge und Proceſſionen bis an's Meer. Zu beiden Seiten dieſer Straße ſtehen noch jetzt die Reſte von ſechzig bis ſiebzig Statuen, auf Thronen ſitzende Figuren vorſtellend. (Vgl. Antiquities of Ionia [Dilettant], deutſche Ausgabe, Vign. VII, 2. Nr. 3. M. u. Deſt. IX, Nr. 33.) Die Figuren ſitzen auf maſſiven, nur noch roh verzierten Thronen. Die Füße ſtehen parallel, die Arme ruhen feſt auf dem Körper auf, nirgend eine Spur von Bewegung. Die ganze Haltung iſt noch die der ſitzenden ägyptiſchen Statuen. Die Falten des Gewandes ſind ganz geradlinig und, wie es ſcheint, nicht mit der freien Zierlichkeit ausgeführt, welche ſonſt wohl alterthümlichen Werken eigen iſt.

Die albaniſche Leukothea.

Wir verbinden hiermit ein anderes Werk, welches von Winckelmann für das älteſte in Rom befindliche griechiſche erklärt worden iſt. Merkwürdig bleibt es immer, weil es, nach meiner Anſicht, in die Klaſſe der Sculpturen gehört, wo die alte Rohheit durch ein deutliches, wiewohl noch verfehltes Streben nach Zierlichkeit gemildert wird und ein eigenthümlicher Styl ſich zu bilden beginnt. Es iſt das Relief der Villa Albani. (Abgebildet bei Winckelmann Mon. ined. Nr. 56.; beſſer Zoëga Basilir. ant. t. 41. Winckelmann W. III. t. 3, 6. M. u. Deſt. Tafel XI. Nr. 40.) Nach Winckelmann ſtellt es die Leukothea vor, welcher das Bacchuskind von Nymphen zur Pflege übergeben wird. Müller nahm es in weiterer Bedeutung und erklärte die Darſtellung für eine Mutter, die ihr Kind einer kindernährenden Gottheit (κουροτρόφος θεά) darbringt.

(Handb. S. 74.) Es hat ſchon alle Merkmale des feiner ausgebildeten ſogenannten archaiſtiſchen Styls oder richtiger des Tempelſtyls, welcher, wie wir ſogleich bei der Betrachtung anderer Kunſtdenkmale näher nachweiſen werden, ängſtliche Zierlichkeit und den ſorgſamſten Fleiß beſonders in der Behandlung der Gewänder zur Schau trägt. Die Stellung der Figuren dagegen iſt noch in ſäulenartiger Steifheit gehalten, die Füße parallel nebeneinander und in Zeichnung der Körperform, obwohl in der Hauptſache richtig, doch in einzelnen Theilen zu völlig, in anderen dürftig.

Von größerer Wichtigkeit noch ſind für uns die Tempelſculpturen, welche ſich aus dem Zeitraume, der uns bis jetzt beſchäftigte, erhalten haben.

Sculpturen von Selinus.

(Serra di Falco Antichità di Sicilia Tom. II.)

Zu den älteſten noch erhaltenen Tempelſculpturen gehören die im Jahre 1823 von den Engländern W. Harris und Sal. Angell entdeckten Sculpturen von Selinus, welche nun in Palermo aufbewahrt werden. Die ſiciliſche Stadt Selinus wurde nach Thucydides (6, 4.) von den Megarern hundert Jahre nach ihrer Niederlaſſung im Gebiete der Hyblaer gegründet. Die Anſiedlung in Hybla aber fiel noch in die Mitte des Menſchenalters, das mit der Erbauung von Syrakus beginnt. Syrakus ward Ol. 11, 4. gegründet, und ſo würde die Stiftung von Selinus gegen Ol. 40, 4. (v. Chr. 532) fallen. Schon im vierten Jahre der 92ſten Olympiade wurde es aber von den Karthaginienſern zerſtört. In den Zeitraum zwiſchen den beiden zuletzt angegebenen Zahlen müſſen demnach jene Sculpturen gehören. Der Platz, auf welchem die Stadt ſtand, zeigt noch die Trümmer von ſechs doriſchen Tempeln. Die drei kleineren derſelben ſtanden auf der Akropolis und waren höchſt wahrſcheinlich die älteſten, bald nach der Gründung erbaut. Ein Theil der entdeckten Sculpturen gehörte dem mittleren Burgtempel an (vgl. Thierſch Epochen S. 418 ff.), und dieſem könnte man dann wohl die 40ſte bis 50ſte Olympiade

anweiſen. Die Sculpturen dienten zum Schmuck der Metopen, ſind aus dichtem Kalkſtein oder Tuff gebildet, und waren urſprünglich bunt bemalt. Die Sculpturen des mittleren, des Burgtempels, ſtellen vor: 1) den Herakles μελάμπυγος, wie er die beiden Kerkopen Paſſalus und Aklemon an ihren zuſammengebundenen Beinen auf einer Quertrage fortſchleppt. (M. u. Oeſt. V, 25.) 2) Perſeus, die Meduſa tödtend. Dieſe iſt auf's Knie zuſammengeſunken, das Schwert wird an den Hals geſetzt, die Linke hält den Schopf, unter dem Arme hält die Meduſa den Pegaſus, der aus ihrem Blut entſprang. Hinter Perſeus ſeine Schutzgöttin Minerva. (M. u. Oeſt. IV, 24.) Ein drittes bedeutend größeres Stück, welches keine Metope geweſen ſein kann und auch im Style eine etwas ſpätere Zeit verräth, ſtellte eine Quadriga vor, auf welcher wahrſcheinlich Apoll mit Pfeil und Bogen als peſtabwehrender Gott ſtand.

Von einem Tempel der Unterſtadt ſind noch erhalten: 1) das Fragment einer weiblichen Figur, von ihr eine männliche gerüſtete Figur im Kampfe niedergeworfen — vielleicht Minerva einen Titanen tödtend (M. u. Oeſt. V, 27); 2) die Hälfte eines ſterbenden Helden (M. u. Oeſt. V, 26), und 3) Unterleib und Schenkel eines weiblichen Körpers. Der Styl aller dieſer Sculpturen, beſonders aber der erſten, zeugt von der großen Unbeholfenheit und derben Kindheit der Kunſt. Der Obertheil der menſchlichen Körper iſt immer ganz en face, die Schenkel und Beine dagegen ganz in's Profil gewendet, die Füße in paralleler Richtung gerade von einander ſtehend: noch der ſeltſame Verſuch der ägyptiſchen Kunſt, der Reliefſigur die Allſeitigkeit einer Statue zu verleihen. Die Proportionen ſind ſchwer und plump, die Muskeln angedeutet, aber alle Theile von unförmlicher Dicke, rohe Maſſen. Die immer en face gewendeten Geſichter ſind ſehr in die Breite gezogen (die reine griechiſche Kunſt liebt ein ſchmales Geſicht), von widerlich unförmlicher Bildung; charakteriſtiſch die etwas hinaufgezogenen Mundwinkel, auch dieſe der ägyptiſchen Miene entſprechend. Beſonderer Fleiß iſt an die regelmäßig gelockten Haare verwendet. An irgend eine Freiheit und Natürlichkeit der Bewegung und Stellung iſt nicht

zu denken; Alles iſt noch ſtarr. — In einigen Zügen des ſterbenden Helden zeigen ſich Andeutungen des mehr ausgebildeten äginetiſchen Styls, beſonders in der Bildung des Geſichts, in dem gekräuſelten Spitzbart und in einer ſorgfältigen Muſculatur des ſchlanker gebildeten Oberleibes. Aber auch hier zeigt ſich ein rohes Wohlgefallen an Darſtellungen des widerlich Gräßlichen. Die Augen ſind geſchloſſen, der Mund mit grinſend hinaufgezogenen Winkeln geöffnet, Zähne und Zunge ſichtbar. — Noch fühlbarer iſt dieſe der ſpäteren griechiſchen Kunſt ganz fremde Tendenz an der Bildung der vorhin erwähnten Meduſa, deren rachenartig aufgeriſſener Mund mit ſeinen hauerähnlichen Zähnen das ganze Angeſicht zur grauſenhaften Fratze entſtellt.

Welche Stufen mußte die griechiſche Kunſt überſteigen, bis ſie ſich von dieſem Zerrbilde der Meduſa bis zu dem ſchauerlich reizenden Ideale der Meduſa Rondanini oder dem rührend ſchöneren Profile auf der Gemme des Sokles erheben konnte'

Die Aegineten.

Unter dieſem Namen begreift man die höchſt bedeutenden Reſte von den Sculpturen eines Tempels auf der Inſel Aegina. Sie wurden von dem Baron Haller von Hallenſtein, Cockerell, Foſter und Linkh im Jahre 1811 entdeckt und im Jahre 1812 von König Ludwig von Bayern angekauft, und nehmen nun, vortrefflich durch den größten Bildner der Modernen, durch Thorwaldſen, reſtaurirt, den dritten Saal in der Glyptothek zu München ein.

Die Ruinen, in welchen dieſe Bildwerke gefunden wurden, ſind nach Einigen (Stackelberg Apollot. zu Baſſä Beil. 3) die Reſte eines Minervatempels, deſſen Herodot erwähnt; nach Anderen gehören ſie dem Tempel des Zeus Panhellenius an. Eine unter dem Schutte entdeckte Inſchrift ſchien dies zu beſtätigen. Der Umſtand, daß unter den noch erhaltenen Figuren blos das Bild der Minerva, und zwar doppelt erſcheint, ſteht mit dieſer Anſicht ebenſo wenig in Widerſpruch, als er zum Beweiſe der entgegengeſetzten dienen kann. Denn Minerva ſteht dem Jupiter zunächſt, ſie iſt ſein perſonificirter

Kriegs- und Siegesgedanke und die ſtete Schirmgöttin bedrängter Heroen.

Nicht zu überſehen iſt, daß der Styl des doriſchen Tempels auf Aegina ſehr viel Aehnlichkeit mit dem Theſeustempel in Athen hat, deſſen Bau unter Cimon Ol. 77, 4. begonnen wurde. Höchſt wahrſcheinlich iſt der Aeginetentempel nach dem Siege über die Perſer gebaut, und ſeine Sculpturen rücken ſonach in die Zeit, vielleicht ſogar in die Werkſtätte des großen Onatas.

Die noch vorhandenen Aegineten ſind vollkommene Rundwerke, Statuen im eigentlichſten Sinne des Wortes, und ſondern ſich in zwei für ſich beſtehende Gruppen, von welchen die eine das öſtliche, die andere das weſtliche Giebelfeld des Tempels füllten. Von den Figuren des öſtlichen Giebels konnten nur fünf wiederhergeſtellt werden, von letzteren aber ſind noch zehn Figuren erhalten.

Die äginetiſchen Statuen waren der integrirende Theil eines Nationaldenkmals, ſie ſollten, um nach Pindar zu ſprechen, ſchmücken das Land, das verherrlicht war durch

„Des Aeacusſtammes erhabenen Glanz
Aeußerſten Ruhms voll ſeit Anbeginn, von Sängern geehrt,
Weil neu es pflegte die Kraft höchſter Helden, häufig zu
Siegreichem Kampfesſpiel und zu raſchbewegter Feldſchlacht."

(Pyth. 8, 24 ff.)

Die Darſtellung bewegt ſich daher, wie die Pindariſchen Siegeshymnen, welche zum Lob von Aegineten gedichtet wurden, um den Heldenſtamm des Aeacus, in welchem die Namen eines Telamon und Peleus, Ajax und Achilles glänzten und durch Pyrrhus die Ahnenreihe der epiretiſchen Könige eröffnet wurde. Vom Stamm der Aeaciden entſproſſen zu ſein, rühmte ſich noch Alexander der Große.

Die Gruppe des öſtlichen Giebelfeldes, von der, wie bemerkt, nur fünf Figuren reſtaurirt werden konnten, ſtellt die Erſtürmung des troiſchen Königs Laomedon dar, welchen Telamon „verdarb mit ſtarker Kraft." (Nem. 3, 37.) Telamon war hier Streitgenoſſe des Herakles geweſen. Die einzelnen Figuren ſind:

1) Herakles (in der Glyptothek Nr. 55. M. u. Oeſt. Taf. VIII.), faſt ganz im Coſtüm und in der Stellung, wie Herakles auf den thaſiſchen Münzen. Der Leib iſt mit einem ledernen, unten gerade abgeſchnittenen Panzer bedeckt (θώραξ σπάδων), der aus einem einzigen Stücke beſteht und auf der linken Seite ſich durch Bänder (ὀχῆες) zuſammenſchließt. Den Unterleib ſchützen die Lederſtreifen (πτέρυγες). Ein feſtanſchließender Helm, welcher vorn in den Oberkiefer eines Löwen — des nemeiſchen — endigt, deckt das Haupt. Der linke, kräftig ausgeſtreckte Arm hält den Bogen. Herakles iſt eben im Begriff, einen Pfeil abzuſchießen. Er hat ſich auf das rechte Knie zur Erde niedergelaſſen, und während der linke Fuß feſt vorgeſtemmt iſt, weicht der ganze Körper mit der ſtraffangezogenen Bogenſehne zurück.

2) Laomedon. (Glypt. Nr. 57. M. u. Oeſt. VII. VIII, b.) Er iſt ſterbend zur Erde geſtürzt, an ſeinem großen Schilde hält er ſich noch etwas über dem Boden, und die geballte Rechte hat noch das Schwert gefaßt. Unübertrefflich wahr iſt die Wendung des Körpers, das ſchwere Niederſinken des Oberleibes und das Zucken der Muskeln an dem zum Tod ſich ſtreckenden Fuße. An dieſem Theile ſchon iſt der langhinſtreckende Tod erſichtlich. Der Mund iſt weitgeöffnet, ſchwer ausathmend. Das Haupt trägt den großen bereiſchen Helm (κόρυς, κράνος), über den Augen ausgeſchnitten und den Naſenrücken mit einem Fortſatze (γεῖσον) bedeckend; an den Seiten iſt noch ein Fragment von den Wangenwappen übrig (κυνέη χαλκοπάρηος). Dieſer Viſirhelm findet ſich auch mit Augenlöchern; es iſt der ritterliche, beſonders im Peloponnes gebräuchliche, zu unterſcheiden von dem attiſchen mit kurzem Stirnſchilde.

3) Telamon (Glypt. Nr. 57. M. u. Oeſt. II. 8, c), als πρόμαχος zum Kampfe weit ausſchreitend, iſt ſtark reſtaurirt.

4) Gefallener Krieger. (Glypt. 58.) Er trägt Beinſchienen (κνημῖδες), an welchen unten der Knöchelring (ἐπισφύριον) deutlich zu erkennen iſt. Cockerell hat dieſe Figur in ſeiner Zeichnung falſch reſtaurirt. Ihre urſprüngliche Stellung entdeckte erſt Thorwaldſen durch Zufall an der Lage der Geſchlechtstheile. Der Krieger

iſt auf den Rücken niedergeſunken und ſcheint ſich noch mit dem Schwerte zu vertheidigen. Wahrſcheinlich ſtellte dieſe Figur den Oïkles vor, welcher mit Herakles gegen Troja zog und hier im Kampfe mit Laomedon den Tod fand.

In dieſen Figuren kommt 5) noch ein Jüngling vor (Glypt. 59. M. u. Oeſt. VIII, 2.), welcher lebhaft ſchreitend mit niedergebeugtem Oberleibe und vorgeſtreckten Armen einen Todten oder Verwundeten aus dem Gewühle zu reißen ſucht. So ſtark dieſe Figur reſtaurirt iſt, ſo konnte doch aus den vorhandenen Reſten Stellung und Bedeutung derſelben nicht zweifelhaft ſein. Sie ſtellt das Homeriſche *νεκρὸν ἐρύειν* vor, ſei's nun im befreundeten oder im feindlichen Sinne des Wortes.

In der zahlreicheren und beſſer erhaltenen Gruppe des weſtlichen Giebelfeldes ſehen wir den Kampf um den Leichnam des Patroklos (M. u. Oeſt. 6 u. 7.), und paſſend iſt über dieſer Gruppe in München der homeriſche Vers angebracht:

Αἶας, δεῦρο, πέπον περὶ Πατρόκλοιο θανόντος,
σπεύσομεν. — — — — — — — — — —
Ajax ihn, o Geliebte, zum Kampf um den todten Patroklus;
Eilen wir!

Beginnt man mit dem linken Winkel des Giebelfeldes (M. u. Oeſt. VI.), ſo war dieſer gefüllt mit dem Tod eines 1) zum Tod Verwundeten. Mit dem linken Arme iſt er auf die Erde geſtützt, mit der Rechten iſt er bemüht, einen Pfeil aus der verwundeten Bruſt zu ziehen. Es wird ihm nicht gelingen; denn nur mit Mühe hält ſich das Haupt noch aufrecht. Die Verſchiebung des Unterleibes, die Dehnung der Seite und der Bruſtmuskeln zeugen von dem tiefſten Studium der Natur. Die Haare, welche von einer Schnur zuſammengehalten werden, ſind vorn künſtlich gelockt und fallen hinten lang über den Nacken. — Auf ihn folgt 2) Ajax, der Sohn des Oïleus; das Haupt behelmt, iſt er erſt auf das rechte Knie geſunken und hält den Speer dem Feinde entgegengeſtreckt. — 3) Teucer, Telamon's Sohn, als Bogenſchütze, zur Erde knieend, wie der oben beſchriebene Herakles, und in demſelben

Momente gedacht, aber mit dem Ausdruck eines weniger gewaltſamen Kraftaufwandes; daher der Oberleib nicht zurückgelehnt und der rechte Fuß mehr gebogen iſt. Der Harniſch gleicht dem des Heraſles; doch iſt er an der linken Seite nur einfach übergeſchlagen und auf beiden Schultern mit Achſelriemen befeſtigt (*περόνη*). Der Waffenrock iſt in zierliche Falten gelegt. — 4) Ajax, der Sohn des Telamon, als Vorkämpfer der Griechen, im raſchen Sturmſchritt zum Angriff eilend. In der Linken hält er den Schild, in der gehobenen Rechten wird der Speer zum Wurf geſchwungen. Ajax, Oileus' Sohn, holt zum Stoß, Ajax der Telamonier holt zum Wurf aus. Vor ihm liegt zum Tode niedergeſtreckt das Objekt des Kampfes — 5) Patroklos. Das Haupt iſt behelmt und unter dem nackt herabgezogenen Viſir des zurückgeſchobenen Helmes erſcheinen von einer Schnur gehalten die künſtlich gekrebten Locken. Patroklos iſt noch nicht völlig zum Tode langgeſtreckt. Der linke Arm hält noch, obwohl entkräftet niederſinkend, den Schild; der rechte Arm iſt feſt gegen die Erde geſtemmt und hält den zuſammenſinkenden Leib noch in der Schwebe. Stellung und Muskelſpiel iſt von erſtaunlicher Wahrheit, und die Haltung des unter der Schwere des Helmes geneigten Hauptes von unausſprechlich rührendem Ausdruck. Wer denkt hier nicht an das Homeriſche Bild:

„So wie der Mohn zur Seite das Haupt neigt, welcher im Garten
Steht, vom Wuchs belaſtet und Regenſchauer des Frühlings:
Alſo neigt' er zur Seite das Haupt, vom Helme beſchweret."

(Il. 8, 306 f.)

Den Griechen gegenüber folgt in vollkommen entſprechender Symmetrie die zweite Hälfte der Gruppe, aus trojaniſchen Kriegern beſtehend.

Erſt gegen die Mitte des Giebelfeldes der Vorkämpfer der Troer, Hektor. Seine Stellung entſpricht jener des Ajax Telamonies, gegen welchen auch ſeine Waffe gerichtet iſt. Der Rücken dieſer Statue iſt beſonders trefflich gebildet. Dann 2) Paris, als Bogenſchütze wie Teuker zur Erde kniend, aber in noch leichterer, zierlicherer Haltung bei einem ſchlankeren, gleichſam elaſtiſchen

Gliederbau. Er iſt eben der ſchöne, geſchmeidige Paris, der Bethörer der Helena, der *καλλιπάρηος*, wie ſein Heldenbruder Hektor ihn ſchalt. Das Haupt bedeckt eine hohe phrygiſche Mütze, unter welcher eine zweite mit Metallſtiften beſetzte Kopfbedeckung ſichtbar iſt. Außer dieſem iſt der ganze Körper mit einer enganliegenden Jacke bis an die Handwurzeln und mit eben ſolchen Beinkleidern bis auf die Knöchel gedeckt. Wir haben hier offenbar die morgenländiſche Kriegstracht. 3) Nächſt Paris ein Held als Gegenſtück des Ajax, Oileus' Sohn, wie dieſer zum Kampfe in knieender Stellung, vielleicht Aeneas, und endlich 4) in der rechten Ecke des Giebelfeldes abermals ein Sterbender, ähnlich dem Vorbeſchriebenen, nur daß ſeine Beine nicht übereinander geſchlagen ſind und der linke Arm eine Wunde am Schenkel deckt. —

In der Mitte des Giebelfeldes aber, zwiſchen Ajax Telamonies und Hektor, ſteht die Bildſäule der Minerva, in Vergleich mit den übrigen Figuren in koloſſaler, übermenſchlicher Dimenſion. (Glypt. 60. Müller 8, 6.) Sie trägt den Helm mit hohem Helmbuſch und dem Stirnſchilde. Ueber der Bruſt die urſprünglich ſchuppenartig bemalte Aegis, an welcher das Meduſenhaupt von Bronze war. Den Leib bedeckt ein feingefältelter Chiton, darüber der eben umgeſchlagene Peplos, Alles in der ſteifen Zierlichkeit der alten Tempelgarderobe. In der Linken trägt ſie den Schild mit einer leichten Wendung gegen die Troer gelehnt, in der Rechten den Speer. Uebrigens iſt ſie, die Füße abgerechnet, ganz dem Beſchauer zugekehrt, und das Haupt, noch im alterthümlichen Typus erſtarrt und ausdruckslos, zeigt nicht die geringſte Beziehung zu irgend einer der Geſtalten, welche um ſie im Kampfe bewegt ſind. Sie iſt für die Kämpfenden unſichtbar, und ſelbſt für den künſtleriſchen Beſchauer nur ein Tempelſymbol eines ruhig waltenden Gottgedankens.

Kunſtcharakter der Aegineten.

Auffallend iſt ſogleich die Bildung der Köpfe. Die Schönheit des griechiſchen Profils finden wir hier nicht, aber immer eine in ſich übereinſtimmende, ſcharf ausgeprägte Form, welche mit geringen Modificationen überhaupt in dem älteren Style der griechiſchen Kunſt wiederkehrt. Der untere Theil des Geſichtes iſt groß gehalten im Vergleich mit den beiden oberen; das Kinn ſehr ſtark und der Bart ſpitz auslaufend. Die Stirn etwas zurückgelegt, die Naſe ſpitz, die Augen flach und langgezogen, wie bei den Aegyptiern, der Mund eingezogen, die Ohren ägyptiſch hochgeſtellt. Hierzu kommt, daß bei allen Köpfen die Mundwinkel hinaufgezogen ſind, welches dann manchen Köpfen eine gewiſſe Freundlichkeit, aber mit dem Anſchein von Affectation ertheilt, in anderen aber zu grinſendem Hohne wird. Blos die ſeligen, ewig hinlebenden Götter können hier nicht gemeint ſein. Nur unmerklich modificirt ſich dieſer Zug in einigen Figuren je nach der Handlung, in welcher ſie begriffen ſind. Im Ganzen iſt er Siegern und Beſiegten, Kämpfenden wie Sterbenden eigen.

Die Haare des Hauptes, des Bartes und ſelbſt der Schaam ſind mit der größten Sorgfalt ausgebildet und zwar am Haupte, wie man deutlich ſieht, künſtlich gelockte Haare — eigentliche Perrücken — mit der pünktlichſten Treue nachgeahmt. In der Proportion des Körpers iſt beſonders die Bruſt breit gebildet, der Leib verhältnißmäßig kurz, ebenſo der Schenkel im Verhältniß zu den Schienbeinen. Charakteriſtiſch iſt für dieſen Styl noch der ſtark markirte Bruſtknorpel und die ſpitze Form des Kinns, ſelbſt wenn es gebogen iſt. Mit all' Dieſem aber ſteht die übrige Behandlung des Körpers im auffallendſten, jedoch erfreulichſten Widerſpruche. Wer mit dem Organismus des menſchlichen Körpers vertraut iſt, kann nur erſtaunen über die genaue Kenntniß des Knochenbaus, die tiefe wiſſenſchaftliche Durchdringung des Muskelſyſtems. Anſatz und Verlauf des Muskels, ſein Verhältniß zu benachbarten Theilen, der Grad ſeiner größeren oder geringeren Thätigkeit, Alles iſt

im höchſten Grade naturgetreu, nicht etwa ein mühſames kaltes Studium verrathend, ſondern wie von wahrhaftigem Leben durchdrungen, bis zur Täuſchung. — Es iſt keine Uebertreibung, wenn der alte Bildhauer Wagner in Rom in ſeinem erſten Berichte über die äginetiſchen Statuen ſagt, man entſetze ſich vor ihrer Natürlichkeit und ſcheue ſich, ſie anzufühlen. — Ueberdies iſt, jener allgemeinen Merkmale ungeachtet, auch die Bildung des ganzen Körpers höchſt charakteriſtiſch und individuell. „Man erkennt hier ſchon," bemerkt Schorn, „den raſchen, ſchlanken Jüngling, den Mann in voller entwickelter Kraft, den edlen, gottverwandten Heroen und den gemeinen Krieger." Die Stellungen endlich ſind, wie ſchon aus den Beſchreibungen und den Zeichnungen ſich von ſelbſt ergeben muß, von der größten Mannichfaltigkeit, höchſt glücklich erfunden, oft kühn und kunſtvoll, immer aber naturgemäß und lebendig. Hätten wir daher den äginetiſchen Styl (*τρόπος τῆς ἐγγαίας ὁ Αἰγιναῖος*), den wir jedoch durch Augenſchein nur auf der Stufe ſeiner höchſten Vollendung kennen, im Allgemeinen zu charakteriſiren, ſo würden wir ſagen, ſein Weſen beſteht in der Vereinigung eines treuen Feſthaltens an Dem, was durch Cultus und Brauch geheiligt war, mit ſorgfältiger, lebendiger Nachahmung der wirklichen Natur, geſtützt auf ſichere, in das Einzelnſte eingehende artiſtiſch-wiſſenſchaftliche Studien, und belebt durch den freien Anblick der gymnaſtiſchen Jugendübungen, die ja beſonders im Stamme der Dorier blühten. Die letzteren Momente zeigen ſich in der Bildung des menſchlichen Körpers, die erſten in der des Angeſichts. Das Leben iſt da, aber noch fehlt die Seele. In den früheren Entwicklungen der modernen chriſtlichen Kunſt zeigt ſich ein analoges, wiewohl umgekehrtes Verhältniß. Sobald die alten überlieferten Formen einer ſtraffen und kalten Ruhe in den Gemälden der Byzantiner, der älteſten italieniſchen und deutſchen Schule der fortſchreitenden Kunſt nicht mehr genügen, zeigt ſich Leben und Naturwahrheit, Charakteriſtik zuerſt in den Zügen des Angeſichts, während die übrigen Theile des menſchlichen Körpers noch lange in alterthümlicher Ungelenkigkeit verblieben.

Wie an den Aegineten die Köpfe mit dem Körper in Widerſpruch ſtanden, ſo contraſtirten nun auch die menſchlichen Figuren noch auffallender mit der Minervenſtatue des weſtlichen Giebelfeldes. Der Contraſt iſt hier von bedeutſamer Wirkung, wie wir bemerkten, aber auch ohnedies würden die Künſtler noch nicht gewagt haben, die Form dieſer Göttin zu ändern. Das Auge des andächtigen Beſchauers wollte auch von dieſer Stelle die Göttin als ein unveränderliches Weſen, genau in derſelben Geſtalt ſehen, in welcher man ihr, als der Tempelbewohnenden, Verehrung zu zollen gewohnt war. Und ſo wurde hier in Marmor nur ein altes Holzbild, das man mit wirklichen Stoffen bekleidet hatte, eine Holzpuppe rein wiederholt, und ihre Stellung iſt mehr nur eine ſymboliſch andeutende, als die Nachahmung einer wirklichen Bewegung.

Nahe verwandt mit dieſem äginetiſchen Bilde iſt der Torſ einer Pallas aus der Villa Albani (M. u. Oeſt. IX, 34.), gewiß eins der älteſten Werke altgriechiſcher Kunſt, welche ſich erhalten haben. Die Augen ſind länglich platt und aufwärtsgezogen, ebenſo der Mund und das Kinn hier kleinlich, und die Aehnlichkeit mit der Phyſiognomie ägyptiſcher Statuen noch auffallend genug. Schlangen ſind um den Leib gegürtet. (Vgl. Winckelmann W. V. S. 219. Abgebildet in: Mon. ined. I. 18. Nr. 17.)

Jene altertümliche Gewandung aber zeigt ſich noch deutlicher an einem Minervenbilde in Dresden, der treuen Nachbildung eines Schnitzbildes in Marmor, welches mit dem panathenäiſchen Peplos bekleidet iſt. Die Wendung der Füße entſpricht der äginetiſchen Statue, doch iſt die Dresdner ſichtbarer als ausſchreitend, als Pallas Promachos, gedacht. Hartanliegend ſind die häufigen, kleinlichen Falten des Gewandes mit der größten Genauigkeit gebildet, und der über den Chiton geworfene Peplos ſtellt auf's Treueſte ein Gewand dar, das mit Rolleiſen künſtlich gefältelt wurde. In der Mitte aber läuft, wie an ägyptiſchen Statuen, ein breiter Streifen (latus clavus) nieder, hier mit kleinen Bildern einer Gigantomachie, wie dort mit Hieroglyphen geſchmückt. (Abgebildet in Becker's Auguſteum I, 9. 10. M. u. Oeſt. X, 36.) Dieſe kleineren

Darſtellungen ſind nun abſichtlich in freierem Style gehalten. Sie verhalten ſich zur ganzen Statue wie jene äginetiſchen Statuen zur Minerva in der Mitte des Giebelfeldes.

Wenn nun bei den bisher angeführten Bildern die Stellung vollkommen ruhig, oder die allenfallſige Bewegung mehr nur ſymboliſch angedeutet, als wirklich, im künſtleriſchen Sinn, dargeſtellt war, ſo finden ſich andere Bilder, und zwar von Göttern, von Tempelgöttern, in lebhafterer, ja manchmal in der heftigſten Bewegung. — Dem Anſcheine nach unvereinbare Widerſprüche gehen überhaupt durch dieſe ganze Epoche, und auch auf dem Felde der Kunſt ruft Ein Extrem das entgegengeſetzte hervor. Das Bemühen, die Götterbilder als belebte darzuſtellen, als wirklich anweſende, als erſcheinende Götter, ſucht das Leben in raſchbewegter, excentriſcher Stellung. Wir kennen dieſe Bilder beſonders aus Münzen, welche offenbar alte berühmte Tempelidole mit gewiſſenhafter Treue nachbildeten. Die Gewandung bleibt ſteif gefältelt, aber die Geſtalt ſelbſt ſchreitet weit aus, gewöhnlich wie zum heftigſten Kampfe. Heftig iſt die Bewegung, aber nicht frei. So auf Münzen von Poſidonia, ebenſo auf Vaſenbildern.

Von Statuen dieſer Art beſitzen wir noch unter den Alterthümern von Herculanum ein Minervenbild, vergoldet und bemalt (Gbiten und Peplos mit der ängſtlichſten Sorgfalt künſtlich gefältelt), die Schritte weitgeöffnet, den linken Arm mit der Aegis vorgeſtreckt, wie zum Schütteln der Sturmwolke, der rechte zum Lanzenwurfe gehoben. (Millingen Uned. Mon. I. pl. 7. M. u. Deſt. X, 37.) Uebrigens gehört dieſes Bild nur als ſpätere Nachahmung des alten Styls in dieſe Epoche, denn die Bildung des Kopfes verräth eine ganz andere Zeit. Bis in die ſpäteſten Epochen nämlich wurden, theils aus religiöſer Anhänglichkeit an altverehrte Götterbilder, theils wohl veranlaßt durch den eigenthümlichen Kunſtgeſchmack einzelner Freunde und Beſchützer der Kunſt, alterthümliche Bilder wiederholt und copirt oder nachgeahmt; namentlich die der römiſchen Kaiſer, beſonders unter Hadrian, als es eine Reſtauration der alten Kunſt und des alten Glaubens galt. Ein

ähnliches Bild iſt die Diana aus Herculanum, gleichfalls in bewegter Handlung, merkwürdig auch deshalb, weil die Bemalung ſich faſt ganz erhalten hat. (M. u. Oeſt. X, 38. Raoul Roch. T. VII.)

Zwiſchen all dieſen bisher genannten Götterſtatuen bilden dann diejenigen gewiſſermaßen die Mitte, welche zwar, wie jene älteſten Marmorbilder, durchaus einen ruhigen Stand behaupten, aber bei welchen dieſe Ruhe weniger mehr die des Bildes als eines bloßen Bildes iſt, ſondern die wirkliche Ruhe des dargeſtellten Gegenſtandes im Gegenſatze der Bewegung; bedeutend die feſte, ruhige Haltung eines auf ſich ſelbſt ruhenden Gottes, wenn er nicht in äußerer Thätigkeit begriffen iſt.

Zu dieſer Klaſſe gehört wohl der früher beſchriebene delfiſche Apollo, die ſogenannte Muſe des Ageladas und beſonders der Apollo des Kanachus, deſſen Nachbild auf Münzen von Milet und in einer Marmorſtatue des britiſchen Muſeums erhalten iſt. (M. u. Oeſt. IV, 19. 20. 23.) Die letztgenannte Statue giebt uns unbekleidet auch den deutlichſten Begriff, wie die großen Künſtler dieſer Epoche an Götterbildern den menſchlichen Organismus behandeln. Die Proportionen ſind kurz und gedrungen, die Muskeln einfach, aber zum Theil übermäßig hervorgehoben, ebenſo Schaam und Gelenke, alle Umriſſe hart. Ein Apollokopf aus Marmor im britiſchen Muſeum ähnelt ſehr den Köpfen der Aegineten. (Specim. of ancient sculptures pl. V. M. u. Oeſt. IV, 22.) Andere Köpfe des Apoll in anderen Cabinetten zeigen dieſelben Züge. Beſonders charakteriſtiſch iſt das Haar, welches auf dem Scheitel flach geſtrichen iſt, in vielen feinen Linien nebeneinander, über der Stirn aber und bis an die Ohren in viele kleine Locken gekünſtelt, dann in zwei Flechten um den Hinterkopf gelegt und in einen Knoten geſchlungen; zwei geringelte Locken fallen hinter den Ohren bis auf die Bruſt herab. (Welcker, Zeitſchr. S. 163.)

Reliefs.

Noch eine Reihe von Reliefs iſt beſonders anzuführen. Die Proportionen blieben in dieſen in der Regel gedrungen; die

Muskeln der unbekleideten Figuren ſind voll und eckig, die Gewänder der bekleideten wieder ſteif gefältelt und dann auf's Fleißigſte ausgeführt. Die Bewegung iſt weder aufgehoben noch excentriſch, ſondern ſtreng geregelt conventionell und geziert. Die Figuren gehen auf den Fußſpitzen wie ſchwebend, und mit einer Grazie, die wir affectirt finden würden, bewegen ſich die Hände, werden Waffen, Scepter und andre Attribute getragen, und hier, wie bei dem Aufnehmen des Gewandes oder eines Schleiers an weiblichen Figuren, kehrt immer dieſelbe Haltung der Finger wieder, indem der erſte Finger auf dem Daumen ruht. Es war dieſes die Geberde der Adoration. (Primore digito in erectum pollicem residente. Apul. Met. 4. p. 90.) Man ſieht, die geheiligten Gebräuche des Kultus, des Tempeldienſtes, die feſtlichen Gewänder, der zierliche und ſchwebende Tanzſchritt und die adorative Geberde wurde auf die Götter ſelbſt übergetragen, welche von den Sterblichen verehrt und gefeiert wurden.

Von den zahlreichen Reliefs dieſer Art genüge es, einige der bedeutendſten und bekannteſten anzuführen:

Apollo als Citharöde einen Päan ſingend, hinter ihm Diana und Latona. (Vgl. M. u. Oeſt. XIII, 46.) Man bemerke hier beſonders, wie jene, Diana, die Fackel, dieſe, Latona, das Gewand faßt. Apollo als Citharöde empfängt von der Nike die Libation: beide im Louvre. (M. u. Oeſt. XIII, 47.) Die Formen ſind hier ſchlank, die Stellung der Nike affectirt, aber leicht. Den Krug, welchen Nike emporhält und zum Guß in die Schaale ſenkt, hält die Göttin mit derſelben Haltung der Finger, wie bei der Geberde der Adoration.

Apollon und Hercules um den Dreifuß kämpfend — Hercules hatte den Dreifuß des Apollon geraubt, weil Pythia auf ſeine Fragen nicht antworten wollte; wie im Tanzſchritt ſchwebend, bewegen ſich die Götter, auch wenn ſie kämpfend oder doch ſtreitend ſind — und die neue Conſecration dieſes heiligen Geräthes an dem berühmten dreiſeitigen Candelaberfuß in Dresden (Augusteum I, 5 — 7), ein Lieblingsgegenſtand der älteren Kunſt. (Vgl. M. u. Oeſt. Nr. 41; vollſtändig Gal. M. t. XVI.)

Ein dreiſeitiger Altar der zwölf Götter aus der Villa Borgheſe, nun im Louvre. (Clarac Musée de sculpt. pl. CLXXIII sq. M. u. Oeſt. XIII, 43.) Auf der einen Seite im oberen Felde Jupiter und Juno, Neptun und Ceres, die Fingerbewegung der Göttin; im unteren Felde die drei Grazien, zum Tanz die Hände gefaßt. (Nr. 44.) Auf der zweiten Seite Mars und Venus, Mercur und Veſta, und unter ihnen die drei Parzen mit Sceptern. (Nr. 45.) — Auf der dritten Apollo (die Finger ſind falſch reſtaurirt), Diana, Vulcan und Minerva, und im unteren Felde die drei Horen mit Früchten und Blumen. Vielleicht beſitzen wir in dieſem Werke, wie Müller vermuthet, eine Nachbildung des *βωμὸς δώδεκα θεῶν*, von den Piſiſtraten um Ol. 64 errichtet.

Ein ähnlicher Dodekatheos befindet ſich an einem Puteal — runde Brunneneinfaſſung, *περιστόμιον* — im Capitoliniſchen Muſeum. (Winckelm. Mon. ined. Nr. 5. Mus. Capitol. IV, 22.)

Höchſt merkwürdig iſt das Basrelief eines Puteals von Korinth, die Verſöhnung des Hercules vorſtellend. (M. u. O. XI, 42.) Apollon als verſöhnter Gott mit der Lyra kommt mit der Diana und der Mutter Latona, welchen als Vermittler Mercur und die Grazien folgen, dem Hercules entgegen, welchem ſeine treue Beſchirmerin, Pallas, mit abgelegtem Helme, den ſie in der Hand trägt, und mit geſenktem Speer, als Verkünderin des Friedens, vorausgeht. (Dodwell alcuni bassiril. della Grec. tav. II. III. IV. M. u. O. Nr. 42.) *)

Den Charakter, welcher allen bisher genannten Werken, bei all' ihrer Verſchiedenheit im Einzelnen, inſofern gemeinſam iſt, als er ſie weſentlich von den Werken der ſpäteren Kunſt unterſcheidet

*) Neuerdings iſt unſere Kenntniß dieſer älteſten Kunſtdenkmale ſehr bereichert worden, namentlich durch altattiſche und lyciſche Marmorwerke. Vgl. hierüber die von Welcker beſorgte Ausgabe von O. Müller's Archäologie S. 70 ff. und 76, Schöll's Archäologiſche Mittheilungen aus Griechenland S. 30 ff. und Welcker's Alte Denkmäler Th. I. S. 899 ff.

A. d. H.

bezeichnet man gewöhnlich als den altgriechiſchen Styl, früher mißbräuchlich als den etruriſchen. Da er indeſſen vorzugsweiſe durch religiöſe Forderungen bedingt war und in Berückſichtigung derſelben noch in einzelnen ſpäteren Werken abſichtlich feſtgehalten wird, nannte man ihn auch den hieratiſchen Styl. Minder richtig bezeichnet ihn Hirt als den conventionellen, eine Bezeichnung, welche das religiöſe Moment ausſchließt. Auch archäiſtiſch, welches nun der gangbare Ausdruck geworden iſt, dürften nur die Werke zu nennen ſein, von welchen es ausgemacht iſt, daß ſie in ſpäteren Zeiten ausgebildet wurden, aber abſichtlich in der Weiſe der älteren Kunſt. Auch Thierſch's Benennung des heiligen Styls möchte ich wenigſtens nicht als techniſchen Ausdruck empfehlen. Beſſer wäre er als der hieratiſche oder Tempel- und Cultusſtyl zu bezeichnen. — Allein die Griechen ſelbſt ſprechen nicht blos immer von Einem alterthümlichen Style, und auch wir haben oben einen eigenthümlichen äginetiſchen Styl zu charakteriſiren verſucht. — Die übrigens von uns angeführten Werke zeigten mehr oder weniger, z. B. in der Bildung des Angeſichts, der Haare, der Gewandung große Uebereinſtimmung mit den äginetiſchen Werken; von Dem aber, worin ſie ſich unterſcheiden, iſt es ſchwer abzuurtheilen, ob es einer beſondern Schule zuzuſchreiben iſt, oder, wie bei ganz bekleideten Figuren und bei Götterbildungen, nur dem darzuſtellenden Gegenſtand, welcher vielleicht eine äginetiſche Behandlung des Nackten und eine naturgemäßere Bewegung nicht geſtattete. Pauſanias nennt beſtimmt einen äginetiſchen Styl, *τρόπος τῆς ἐργασίας ὁ Αἰγιναῖος* (VIII, 53, 5. vgl. II, 30, 1.), *ἐργασία Αἰγινα ία* (X, 36, 3). In einer Stelle aber wird auch ein attiſcher Styl angeführt, *ἐργασία Ἀττική* (X, 37, 6.), *ἐργαστήριον Ἀττικόν* (V, 25, 7.), und dieſer, als identiſch mit der Schule der Dädaliden, ebenſo beſtimmt dem äginetiſchen entgegengeſetzt (V, 25, 13.); — beide aber wieder an anderen Stellen unterſchieden von dem ägyptiſchen (VII, 5, 3.; vgl. I, 42, 5.) Strabo hingegen ſcheint nur Einen altgriechiſchen Styl zu kennen, findet dieſen aber den tyrrheniſchen Werken und den ägyptiſchen Tempelſculpturen ähnlich. (Strabo

XVII, ed. St. p. 446.) — Die Römer wiſſen nichts von einem äginetiſchen Styl, und den Quintilian erinnert altertümliche Härte immer an die tuskaniſchen Werke. — Bei Heſychius endlich finden wir äginetiſche Werke als gleichbedeutend mit denen der älteſten Künſte angeführt. (*Αἰγινητικὰ ἔργα τοὺς ἀρχαιοτάτους ἀνδριάντας.* I. p. 137.) Das Wichtigſte für uns wäre es, den Unterſchied des äginetiſchen und altattiſchen Styls zu wiſſen. Aber Pauſanias giebt keine Merkmale an. Um jedoch ſeine allgemeinen Bemerkungen mit der Notiz des Heſychius und Strabo vereinbar zu finden, dürfen wir nicht vergeſſen, daß wir in den noch erhaltenen Aegineten nur die letzte und höchſte Blüthe der äginetiſchen Schule beſitzen. Inwiefern nun die früheren Werke, ſei's zu ihrem Vortheil, ſei's zu ihrem Nachtheil, ſich von denen der attiſchen Schule unterſchieden, wer mag dies beſtimmen? — Da aber die äginetiſche Schule durch den frühzeitigen Untergang ihres Vaterlandes niemals, wie die übrigen Kunſtſchulen Griechenlands, beſonders die attiſche, über die Stufe hinauskam, wo einer höheren Vollendung noch immer altertümliche Starrheit anhaftete, der Punkt alſo, auf dem wir die äginetiſche Kunſt kennen, auch für die Alten ihr letzter war und ein fixer blieb; ſo wurde, wie ich die Sache erkläre, die äginetiſche Schule ſpäter für alle Kunſtfreunde, die nicht gerade bei einzelnen Werken in's Einzelne eingingen, im Allgemeinen gleichſam die Repräſentantin der alten, der altertümlichen Kunſt. Es konnte dies um ſo leichter geſchehen, da die feineren Eigenthümlichkeiten irgend einer beſonderen Schule in den älteren Epochen nur in Abweichungen von dem Einen Typus beſtehen konnten, welcher allen Schulen gemein und durch Prieſterſatzungen, religiöſen Glauben und Gewohnheit geheiligt war. Wahrſcheinlich beſtand der Unterſchied der altattiſchen und der äginetiſchen Schule darin, daß dieſe, dem doriſchen Stammcharakter gemäß, welcher die Enthüllung des menſchlichen Körpers begünſtigte, frühzeitig lebendige Naturnachahmung mit den Forderungen der ſtrengen Satzung zu vereinen ſtrebte, während jene, die attiſche, jenen Widerſpruch von ſich fern hält, die althergebrachte Weiſe treulich wie in der Bildung des

Angeſichts, ſo auch in den Formen des Körpers zu bewahren ſuchte, alſo ſelbſt ſchon in den ſchroffen Geſtalten des alten Styls wenigſtens die Harmonie bewahrte, und ein in ſich ſelbſt übereinſtimmendes und durch Zierlichkeit ein auch dem Anblicke erfreuliches Werk hinzuſtellen ſuchte.

III. Kunſtſchulen.

1. Kretenſiſche Schule.

Eine der älteſten Kunſtſchulen blühte auf der mythenreichen, als die Geburtsſtätte des Zeus gefeierten Kreta. Schon die Sagen der Kureten und Daktylen deuten auf uralte Innungen von Metallarbeitern hin, und was von Dädalus' Verkehr mit dem Könige Minos, von den Einrichtungen und Unternehmungen dieſes Königs erzählt und gefabelt wurde, knüpft den kretenſiſchen Kunſtbetrieb einestheils an die attiſche Schule, und anderntheils an Aegypten. Zu den älteſten Künſtlern auf Kreta, jedoch in eine nicht näher zu beſtimmende Zeit, gehören, wie ſchon ihre ſymboliſchen Namen lehren, Ebersiphron aus Gnoſſus, welcher mit ſeinem Sohne Metagenes den erſten Dianentempel zu Epheſus erbaute (Strabo XIV. p. 640. C), und Cheirofophos, von welchem Pauſanias (VIII, 53, 3.), ohne ſeine Zeit angeben zu können, zu Tegea einen vergoldeten Apollon ſah. Aus dem Umſtande, daß neben dieſem Apollon die Statue des Künſtlers ſelbſt ſtand, ſchließt Böckh (Corp. inscr. I, 19.) mit Unrecht auf eine ſpätere Zeit des Cheirofophos; denn ſchon das verſchiedene Material dieſer zweiten Statue — ſie war aus Marmor — macht es zweifelhaft, daß ſie von Cheirofophos ſelbſt gefertigt war. — Zuverläſſigere Nachrichten haben wir aber erſt von Dipönus und Scyllis, zweien Künſtlern, welche immer nur gemeinſchaftlich genannt werden und wahrſcheinlich als Brüder zu betrachten ſind. Die Zeit ihrer Thätigkeit wird von Plinius (36, 4. p. 724. ed. H.) noch vor den

gierungsantritt des Crösus, welcher Ol. 53, 2 den Thron bestieg, hinaufgerückt, und darum die 50. Olympiade angesetzt. Groß war der Ruhm dieser Künstler durch vielartige Kunstthätigkeit, durch ihre weitverbreiteten Werke und die große Zahl bedeutender Künstler, welche aus ihrer Schule hervorgegangen sind. Sie hatten sich nach Sicyon begeben, aber hier über Unrecht sich beschwerend, wahrscheinlich vom Handwerksneide der eingeborenen Künstler verfolgt, ließen sie die Götterbilder, welche sie begonnen hatten, unvollendet, und begaben sich zu den Ateliern. Alsbald erfolgte in Sicyon Unfruchtbarkeit und Hungersnoth, und das allgemeine Elend wendete sich nicht eher, bis Dipönus und Scyllis, einem Ausspruche des pythischen Apollo zufolge, zurückgerufen waren und für reichen Lohn und große Zugeständnisse die angefangenen Statuen vollendeten. Es waren dies Bilder des Apollo, der Diana, des Hercules und der Minerva. Ambracia, Argos und Cleonä waren angefüllt mit den Werken des Dipönus und Scyllis, und in der Bearbeitung des Marmors hatten sie zuerst sich mit Ruhm hervorgethan. (Marmore sculpendo primi omnium inclaruerunt Dipoenus et Scyllis. Plin.) Aus Ebenholz aber stand eine Gruppe von ihrer Hand zu Argos, Kastor und Pollux zu Pferde, dann ihre Kinder Anaxis und Anasinus, und ihre Mütter Hilaeira und Phöbe. An den Pferden waren einige Theile aus Elfenbein. (Paus. II, 22, 6.) Außerdem erwähnt Pausanias (II, 15, 1) noch ein Bild der Minerva zu Cleonä, und Clemens aus Alexandrien (Protrept. p. 42, 15) ihren tirynthischen Hercules und die Diana Munychia, zu Sicyon geweiht. Von ihren zahlreichen Schülern sind zu nennen der Aeginer Learchus, die Lacedämonier Dorycidas mit seinem Bruder Medon, Ventus, Theocles, und endlich Tectäus und Angelion, die Lehrer des Aegineten Kallon. (Vgl. Sillig S. 195.)

2. Schule auf Chios.

In sehr alter Zeit schon wurde die Sculptur im engeren Sinn des Wortes, d. i. die Bildung in Marmor, auch auf der Insel

Chios geübt. Plinius macht uns mit einer Künſtlerfamilie bekannt, in welcher die Kunſt, in Marmor zu bilden, erblich war. An ihrer Spitze ſteht Malas und deſſen Sohn Micciades. Der Name des Enkels aber ſchwankt. Statt des gewöhnlichen Anthermus, deſſen Name allerdings kaum griechiſch zu ſein ſcheint, ſchlug Sillig Archennus oder Archinus vor. Hohen Ruhm erlangten aber erſt die Urenkel des Malas, Bupalus und Athenis. Sie waren Zeitgenoſſen des Jambographen Hipponax und werden ſonach von Plinius mit Recht in die 60. Olympiade geſetzt. Von dieſem Dichter, welcher von auffallend häßlicher Geſichtsbildung war, verfertigten die beiden Künſtler ein Zerrbild und gaben ihn ſo dem Muthwillen der Lachluſtigen Preis; — die erſte und vielleicht letzte perſönliche Karikatur der griechiſchen Kunſt. Dafür verfolgte ſie der gereizte Dichter in ſeinen gebarniſchten Jamben mit ſo vernichtender Heftigkeit, daß ſie, nach einer jedoch ſelbſt von Plinius verworfenen Sage, ſich durch einen Strick ihr Leben nahmen. Eine Menge Bilder von ihrer Hand ſah man auf den benachbarten Inſeln, und ſie hatten denſelben in patriotiſchem Künſtlerſtolze die Inſchrift beigegeben, daß Chios nicht blos nach ſeinen Reben, ſondern auch nach den Werken der Söhne des Anthermus zu ſchätzen ſei: non vitibus tantum censeri Chium, sed et operibus Anthermi filiorum. (Plin. 36, 4. p. 724. ed. H.) Zahlreiche Werke ihrer Hand wurden ſpäter zu Rom geſehen im Giebelfelde des palatiniſchen Apollo, und faſt in allen Gebäuden, welche Auguſtus aufgeführt hatte. Als eine Art von Kunſtwunder oder Kunſtcurioſität galt ihre Diana zu Jaſus in Karien oder, wie Sillig leſen will (S. 50), zu Laſus auf Kreta, in deren Angeſichte man, wenn man den Tempel betrat, Trauer, und zurückgekehrt Heiterkeit zu leſen glaubte, eine Künſtlerſage, welche richtig verſtanden, nach den Unterſuchungen, die ich in meinem vaticaniſchen Apollo über den Ausdruck der griechiſchen Künſtler führte, durchaus nichts Unwahrſcheinliches an ſich hat. — Von Bupalus allein, welcher auch Architekt war, führt Pauſanias (IV, 30, 4) noch das Bild der Tyche an, welches er für die Smyrnäer gefertigt hatte. Es

war die erſte Statue dieſer Göttin, welche auf dem Haupte den Polos und in der einen Hand das Horn der Amalthea trug. Ebendaſelbſt ſah man von ihm im Heiligthume der Nemeſis die Grazien aus Gold, und dieſelben Göttinnen zu Pergamus, im Thalamos des Attalus, beide Mal noch in der alten züchtigen Weiſe ganz bekleidet. (Paus. IX, 35, 2.)

Noch iſt unter den Chiern ein Künſtler zu nennen, der ſich durch eine höchſt wichtige techniſche Erfindung hervorthat: Glaucus, welcher die Kunſt erfand, das Eiſen zu löthen: *ὃς μοῦνος δὴ πάντων ἀνθρώπων σιδήρου κόλλησιν ἐξεῦρε.* (Herod. 1, 25.) Nur Stephanus von Byzanz nennt ihn einen Samier. Sein berühmteſtes Werk war ein großer ſilberner Krater, auf einem eiſernen Unterſatz (*ὑποχυτηρίδιον σιδήρεον κολλητόν*, Herod. *ὑπόθημα* Paus.), welchen Alyattes II. von Lydien nach Delphi ſchenkte. Doch war, wie es ſcheint, blos der Unterſatz von Glaucus. Pauſanias (X, 16, 1. 2.) hat ihn ausführlich beſchrieben, und dieſes Werk wurde im Alterthume ſo ſehr bewundert, daß *Γλαύκου τέχνη* ſprüchwörtlich ward. Was die Zeit dieſes Künſtlers betrifft, ſo wird er von Einigen in Ol. 21, 3., von Anderen in Ol. 25, 4 geſetzt. (Vgl. Sillig s. v. S. 219.)

3. Samiſche Schule.

Die wichtigſte, für die Geſtaltung der griechiſchen Kunſt erfolgreichſte Erfindung, die des Erzgußes, ging von einer Künſtlerfamilie der Inſel Samos aus. Früh erreichte Samos eine hohe Stufe der Macht und des Reichthums. Jahrhunderte lang vor dem peloponneſiſchen Kriege hatten nach Thucydides Zeugniſſe (1, 13) Samier die erſten Dreiruderer erbaut; ihre Flotten beherrſchten das mittelländiſche Meer, und ſchon Ol. 37 waren ihre Kauffahrer bis nach Tarteſſus vorgedrungen, und hatten mit Aegypten, Aſien und Kreta einen thätigen Verkehr angeknüpft. Ein Theil des gewonnenen Reichthums wurde auch hier darauf verwendet, ein Nationalheiligthum zu gründen, den Tempel der Juno, das größte Tempelgebäude,

welches der vielgewanderte Herodot geſehen, und noch bis in die ſpäteſten Zeiten ein Sammelplatz von Kunſtwerken aller Art war.

Wie faſt überall, ſo war auch hier die Plaſtik mit der Architektur aufs Engſte verknüpft, und die Entwickelung einer Bildnerſchule fällt mit der Geſchichte des Nationaltempels in Eins zuſammen. Aber leider ſind die Berichte der Alten über die bedeutendſte Künſtlerfamilie von Samos ſo verworren und unter ſich widerſprechend, daß es höchſt ſchwer iſt, ihnen ein ſicheres Reſultat abzugewinnen. Das Wahrſcheinlichſte iſt Folgendes: Zwei Künſtler, Rhöcus und Theodorus, haben den Erzguß erfunden; aber während Diogenes Laertius (II. §. 103) den Theodorus als Sohn des Rhöcus anführt, und Dieder (I. 98) dem Theodorus noch einen Bruder Telekles giebt, und Beide Söhne des Rhöcus nennt, wird Theodorus bei Herodot (3, 41) und Pauſanias (VIII, 14, 5. X, 38, 3) zum Sohne des Telekles. Gleiche Widerſprüche walten ob in Abſicht der Zeitbeſtimmung. Nach Plinius (35, 12, 5, 45) fällt die Gründung des Erzgauſſes lange Zeit vor die Vertreibung der Bachiaden aus Korinth, alſo vor Ol. 29, 2, und dennoch ſoll Theodorus nach Herodot und Pauſanias dem Polykrates, der Ol. 64, 3 geſtorben iſt, einen Ring, und dem Kröſus einen Miſchkrug verfertigt haben. Die Zeitangabe des Plinius muß man als einen Irrthum fallen laſſen, und die übrigen Schwierigkeiten heben ſich durch folgende Beſtimmungen zur Genüge.

Stammvater der ſamiſchen Kunſtſchule war Rhöcus, der Sohn des Phileas. Er iſt Architekt und erbaut den großen Junotempel zu Samos (Herod. 3, 60), und mit Smilis und Theodorus ein Labyrinth auf Lemnos. (Plin. 36, 13. p. 740 nach Heyne's Emendation.) Als Bildner erfindet er nun mit demſelben Theodorus, ſeinem Sohne, die Kunſt, das Erz zu gießen. (*Διέχουσι δὲ χαλκὸν πρῶτοι* etc. Pans. VIII, 14, 5. X, 38, 3.) Noch Pauſanias ſah ein Bild der Nacht von ſeiner Hand im Dianentempel zu Epheſus. Von dem, was folgen wird, zurückgehend, dürfen wir wohl für Rhöcus die 35. Olympiade anſetzen. Rhöcus hatte zwei Söhne, Theodorus und Telekles. Theodorus hat mit ſeinem

Vater den Erzguß erfunden, und mit ſeinem Bruder, Telekles, die vielbeſprochene Statue eines pythiſchen Apollo verfertigt, und zwar getrennt, er die Hälfte zu Epheſus, Telekles die andere zu Samos. (Diod. Sic. I. 98. Athenagoras legat. pro Christian. p. 293. A.) Als Architekt unterſtützt er ſeinen Vater bei der Erbauung des Labyrinthes auf Lemnos, erbaut ſelbſt die Σκιάς in Lacedämon (Paus. III, 12, 8) und iſt endlich den Architekten des Dianentempels zu Epheſus mit ſeinem Rathe behülflich, indem er vorſchlägt, des feuchten Grundes wegen, Kohlen in das Fundament zu legen. Dieſe Theilnahme am Bau des epheſiſchen Tempels ſteht hauptſächlich der Annahme einer früheren Zeit, als wir angegeben haben, entgegen, und wenn Silliq, um Plinius' Angabe zu ſtützen, die Worte aus Platon's Jon (ed. Bipont. IV. p. 184) anführt, wo Theodorus neben einem Dädalus und Epeios genannt wird, ſo erinnere ich dagegen, daß ihm dieſe Stelle gewiß nur als dem erſten Erfinder einer Kunſt eingeräumt ward, deren Werke alle anderen an Zahl und Mannigfaltigkeit übertrafen.

Von dieſem Theodorus aber, den wir den Aelteren nennen, iſt ein zweiter Künſtler dieſes Namens aus derſelben Familie zu unterſcheiden, Theodorus II., der Sohn des Telekles. Dieſer nun, der ſich, wie es ſcheint, vorzüglich mit der Bearbeitung der edlen Metalle befaßte, verfertigte den berühmten Ring des Polykrates, ſei's nun, daß er ihn nur kunſtreich faßte, oder zugleich den Stein ſchnitt, auf dem nach Einigen das Bild einer Leier gegraben war. Von dieſem Theodorus dem Jüngeren war denn auch der ſilberne Miſchkrug, welchen Crösus, der (nach Voemel, exercitatio de aetate Solonis et Croesi, 1832.) von Ol. 53, 2 bis Ol. 56, 2. regierte, nach Delphi ſchickte. Es hielt dieſer Miſchkrug nicht weniger als ſechshundert Amphoren. Herodot (1, 51) fand die Kunſt, mit welcher er ausgearbeitet war, nicht gewöhnlich: *οὐ γὰρ τὸ συντυχὸν φαίνεταί μοι ἔργον εἶναι*, während Pauſanias von einer Statue des Rhöcus noch bemerkt: *ἰδεῖν ἐστιν ἀρχαιότερον καὶ ἀγόητερον τὴν τέχνην*. Doch iſt bei Letzterem auch die Rohheit und die Unbehülflichkeit einer kaum erfundenen Technik zu beachten, und

Nichts zwingt uns, den Zeitraum zwiſchen Rhöcus und dem letzteren Theodorus nach Thierſch's Vorgang durch Beihülfe eines dritten Theodorus und zweiten Telekles auszufüllen.

Noch muß ich, ehe wir die ſamiſche Werkſtätte verlaſſen, eines merkwürdigen Erzbildes gedenken, in welchem, nach Plinius' Bericht (34, 19. p. 657) der Samier Theodorus ſich ſelbſt abgebildet hatte. In der Rechten hielt dieſe Statue eine Feile, in der Linken eine Quadriga, von den Flügeln einer Mücke gedeckt. Dieſe Feinheit einer mit ſich ſelbſt ſpielenden und wetteifernden Technik ſtimmt recht gut zu einem Künſtler in edlem Metall, die Feile in der Rechten aber iſt Symbol eines techniſchen Verdienſtes. Sie war vielleicht ein Ciſelirinſtrument, und ich glaube nicht zu irren, wenn ich in dieſem Werke eine Statue erkenne, welche der jüngere Theodor dem Aelteren, ſeinem Oheim, als dem Gründer des Erzgauſſes ſetzte.

4. Aeginetiſche Schule.

Von Doriern beſetzt, war auch Aegina, eine unſcheinbare Inſel, ſchon in der älteſten Epoche der bildenden Kunſt ein leuchtender Glanzpunkt. Von Natur war es, bei geringem Flächenraum, ein ſchroffes Felſenland, rings von Klippen beſchützt, als *τίσσων τῶν Ἑλληνίδων ἀποφωτάτη* wird ſie von Pauſanias (II, 29, 5) bezeichnet, *πέτραι τε γὰρ ὑψηλοὶ περὶ πᾶσαν, καὶ χοιράδες ἀνεστήκασι.* — Aber Pindar ſingt von ihr begeiſtert als von dem Lande,

„Wo vereint thronend dem gaſtlichen Zeus
Themis, die rettungbringende,
Ehr' empfängt vor jeglichem Volk. —
— — — Es ward nach der Ewigen Rath dies wogenbezähmende Eiland
Fremdlingen jeglicher Heimath aufgeſtellt,
Gleich der erhabenen Säul';
Und die Zukunft möge nie
Müde ſein alſo zu thun."

(Ol. VIII, 21 f.)

Ein weit ausgebreiteter Handel, durch eine meerbeherrſchende Flotte geſchützt, nährte hier in den Tagen des Glanzes eine thätige

Bevölkerung von 470,000 Menſchen. Zahlreiche Sieger verherrlichten den Namen ihres Vaterlandes in den heiligen Spielen zu Olympia, zu Nemea und auf dem Iſthmus zu Korinth. Unter den Siegesgeſängen Pindar's ſind von den olympiſchen und pythiſchen Oden zwei, von den elf nemeiſchen ſieben und unter den ſieben iſthmiſchen drei zum Lobe von Aegineten gedichtet. (Ol. 8. Pyth. 8. Nem. 1. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Isthm. 4. 6. 7.)

Größeren Ruhm aber erwarben ſich die Aegineten in dem ewig denkwürdigen Kriege gegen die Perſer. Mit dreißig Schiffen waren ſie zu der bei Salamis verſammelten Flotte geſtoßen, und ihrer Tapferkeit, nächſt der der Athener, verdankte Griechenland ſeine Befreiung vom Joche der Barbaren. *Ἐν δὲ τῇ ναυμαχίῃ ταύτῃ ἔχουσαν Ἑλλήνων ἄριστα Αἰγινῆται· ἐπὶ δὲ Ἀθηναῖοι.* (Herod. VIII, 93.) An demſelben glorreichen Tage war der höhere, göttliche Beiſtand durch die alten Bilder der Aeakiden verbürgt worden, welche man aus eben dieſem Aegina nach der griechiſchen Flotte brachte.

Frühzeitig hatte die Kunſt auf dieſer Felſeninſel einen heimiſchen Herd gefunden. Smilis von Aegina war es, welcher ſchon vor der Ankunft der Dorier den Samiern ihr heiliges Junobild gefertigt. Die Kunſt des Erzguſſes wurde auf Aegina vollendet, und noch in ſpäterer Zeit behauptete die äginetiſche Erzmiſchung nebſt der von Delos den erſten Rang. Auf Aegina war es auch, wo unter dem argiviſchen Könige Pheiden ſchon um die achte Olympiade zuerſt das alte Stabgeld mit geprägter Münze vertauſcht ward. Aber nicht blos von ihrer mechaniſchen und materiellen Seite wurde die Kunſt in Aegina gefördert. Die Alten ſprechen von einem beſondern äginetiſchen Style, welcher immer dem alterthümlichen beigezählt, aber bald dem attiſchen, bald dem ägyptiſchen entgegengeſetzt wird, und die noch vorhandenen Reſte gewähren uns die Anſchauung einer höchſt eigenthümlichen und, innerhalb gewiſſer Schranken, ſo hochvollendeten Kunſt, daß wir kaum das Schickſal bedauern können, welches der äginetiſchen Schule die letzte Weihe der griechiſchen Freiheit und Anmuth verſagte. Denn ſchon im Beginn des peloponneſiſchen Krieges (Ol. 80) wurde

Aegina von den Athenienſern erobert, und die alte Blüthe der Kunſt und des Wohlſtandes war für immer dahin, auch als die vertriebenen Einwohner nach beendigtem Kriege wieder in ihr Vaterland zurückgekehrt waren.

Die Reihe der namhaften äginetiſchen Künſtler beginnt, wenn wir den vorhin ſchon gedachten Smilis umgehen, mit dem Erzgießer Kallon, der nicht mit einem ſpäteren Künſtler dieſes Namens, mit Kallon dem Cleer, zu verwechſeln iſt. Er war Schüler des Tectäus und Angelion, und ſchließt ſich durch die Lehrer dieſer Künſtler, durch Dipönus und Scyllis, den Dädaliden an. (Paus. II, 32, 4.) Nach Müller's, Thierſch's und Sillig's Unterſuchungen und der glücklichen Ausgleichung zweier Stellen im Pauſanias (IV, 13, 5 und III, 18, 5) iſt es als gewiß zu betrachten, daß ſeine Thätigkeit in den Anfang und die Mitte der ſechzigſten Olympiaden fällt. Von ſeiner Hand ſah Pauſanias (II, 32, 4) noch ein Schnitzbild der Athene auf der Akropolis von Korinth, und zu Amyklä einen ehernen Dreifuß, in deſſen Mitte das Bild der Proſerpina ſtand (III, 18, 5). Daß Kallon ein hochberühmter Künſtler war, erſieht man aus der bekannten Stelle des Quintilian, wo dieſer an ſeinen Werken zwar die ſchroffe Härte des Alterthümlichen rügt, aber eben dadurch den Namen Kallon den Künſtlern beigeſellt, deren Werke gleichſam die Markſteine der einzelnen Kunſtepochen bildeten. Duriora atque Tuscanicis proxima Callon atque Egesias (fecerunt): jam minus rigida Calamis etc. (Inst. orat. XII, 10.)

An Kallon zunächſt reiht ſich Synnoon, als Schüler des Ariſtokles aus Sicyon die ſicyoniſche Schule mit der äginetiſchen verknüpfend, und deſſen Sohn und Schüler Ptolichus. (Paus. VI, 9, 1.) Von der Hand des Letzteren ſah Pauſanias in Olympia die Statue des Aegineten Theognetus, der unter den Knaben den Sieg im Ringen davongetragen hatte. Sie hielt einen Fichtenzapfen und Granatapfel in der Hand, wovon Pauſanias keinen Grund anzugeben weiß und einen äginetiſchen Localmythus vermuthet. (*Ἐφ' ὅτῳ δὲ Θεόγνητος πίτυος τῆς ἡμέρου καὶ ῥοιᾶς φέρει καρπόν,*

ἐμοὶ μὲν οὐχ οἷόν τε ἦν συμβαλέσθαι· τάχα δ' ἂν Αἰγινήτης τις ἐπιχώριος ἐς αὐτὰ εἴη λόγος.

Um die dreiundſiebzigſte und fünfundſiebzigſte Olympiade blühte Glaukias. Er goß die Statue des Gelon nebſt dem Viergeſpann als Weihgeſchenk für einen Sieg, den der König Ol. 73 gewonnen hatte (Müller, Aegin. p. 103), dann die Statue des Glaucus aus Carpſtus, der Ol. 75 als Fauſtkämpfer geſiegt hatte. (*Ἔστι καὶ τῆς ἀπ' ἀρότρου.* Paus. VI, 10, 1.) Das Bild war in belebter Stellung gehalten, in der Attitude eines ſogenannten Schattenkämpfers (*σκιαμαχοῦντος δὲ ὁ ἀνδριὰς παρέχεται σχῆμα*), d. i. eines Athleten, der mit ſchwungvollen und zugleich anmuthigen Bewegungen präludirt. Außerdem hatte Glaukias für Olympia die Bildſäule des Philon von Corcyra gegoſſen und die Statue des hochberühmten Athleten Theagenes aus Thaſos, welcher als neunjähriger Knabe das Erzbild eines Gottes aufgeladen und auf einer Schulter davongetragen hatte, ſpäter 1300 Kampfpreiſe gewann, und endlich zu Thaſos Heroenehre erlangte. (Paus. VI, 11, 2. 3.)

Ein ausgezeichneter Künſtler der äginetiſchen Schule muß der Erzgießer Anaxagoras geweſen ſein. Denn ihm wurde der ehrende Auftrag eines großen Nationaldenkmales. Er goß die koloſſale Statue eines Zeus, von den griechiſchen Völkern, welche bei Platää den Mardonius und die Meder beſiegt hatten, gemeinſchaftlich nach Olympia geweiht. Das Bild ſtand gegen Morgen gekehrt, gleichſam mit drohendem Blicke die Gegend bewachend, von wannen die Schwärme der Barbaren herangezogen waren. Auf dem Piedeſtal las man die Namen aller der Völker und Städte, welche bei Platää gefochten und zu dieſem Bilde beigeſteuert hatten. (Paus. V, 24, 1 ff.) Nach Herodot (IX, 80) war die Statue zehn Ellen hoch.

Ein zweites Jupiterbild zu Olympia von ganz anderer Bedeutung war gleichfalls aus der äginetiſchen Werkſtatt hervorgegangen. Es war wie jenes gegen Morgen gekehrt, und neben dem Gotte der Adler, in der einen Hand der Blitz, aber das Haupt mit einem Kranze von Frühlingsblumen geſchmückt. Es war der

Gott des Sommerſegens, ein Weihgeſchenk der durch Feldbau begüterten Metapontier. Der Aeginete Ariſteneus hatte es gefertigt. (Paus. V, 22, 4.)

Den höchſten Gipfel erreichte die äginetiſche Schule durch ihren größten Meiſter, Onatas. Die Haltpunkte zur Beſtimmung der Zeit, in welcher er lebte, ſind 1) in den Gemälden gegeben, mit welchen er und Polygnot den nach Ol. 72 erbauten Tempel der Minerva Area ſchmückten, und 2) in einem Weihgeſchenke zu Olympia für einen Sieg, welchen König Hiero ein Jahr vor ſeinem Tode gewonnen hatte. Hiero aber ſtarb Ol. 78, 2 (467 v. Chr.) — (Vgl. Thierſch's Epochen S. 197.) Onatas war ein Zeitgenoſſe des Ageladas und erlebte noch die jugendliche Thätigkeit des größten griechiſchen Künſtlers, des Phidias, wahrſcheinlich aber auch den Untergang ſeines Vaterlandes. (Ol. 80.) Ein glänzendes Zeugniß für die hohe Stelle, welche Onatas unter den älteren griechiſchen Bildnern einnahm, legt der kunſterfahrene Pauſanias ab: *τὸν δὲ Ὀνατᾶ τοῦτον, οὗτινος τῆς τέχνης ἐστὶ τὰ ἀγάλματα, ὄντα Αἰγινήτῃ, οὐδενὸς ἧσσον θήσομεν τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ.* (V, 25, 7.) Onatas, ſcheint es, hatte glücklich das Geheimniß gefunden, eine höhere Kunſtanforderung, Schönheit, Würde und Lebendigkeit mit der Strenge des alterthümlichen Tempelſtyls und ſelbſt ihrer abenteuerlichen Symbolik zu vereinigen. Daher wandten ſich die Phigalier an Onatas, als ihnen ein Orakelſpruch geboten hatte, ihr alterthümliches Bild der Ceres, das zerſtört war, wieder zu erſetzen. Onatas willfahrte ihnen, über die der Göttin wohlgefälligſte Form zumeiſt, wie man erzählte, durch ein Traumgeſicht belehrt. *Τὰ πλείω τοῖδε, ὡς λέγεται, καὶ κατὰ ὀνειράτων ὄψιν.* (Paus. VIII, 42, 4.) Zu Pergamus ſah man von Onatas einen koloſſalen Apollo aus Erz, „an Schönheit ein Wunder," wie Pauſanias ſich vernehmen läßt: *θαῦμα ἐν τοῖς μάλιστα μεγέθους τε ἕνεκα καὶ ἐπὶ τῇ τέχνῃ.* Unſer Begriff von der Herrlichkeit dieſer Statue wird erhöht durch ein Epigramm des Antipater Sidonius:

„Phöbus, ein reifender Knab', im ehernen Werk des Onatas
Zeuget der Leto und Zeus' göttliche Schön' in dem Bild,
Daß mit Recht Zeus jene geliebt, und daß, wie der Spruch sagt,
Herrlich an Haupt und an Blick sei der Kronide zu schau'n.
Nicht goß Onatas das Erz dem Willen der Hera zuwider,
Und mit Elenthо fügt er es zu solchem Gebild."

(Brunck Anal. II. p. 14 Nr. 30. Thiersch Ep. S. 200. Hirt versteht hier mit gewohntem Unverstand eine Zusammengruppirung mit Ilithyia. Gesch. d. bild. K. S. 107.)

Nach Olympia hatten die Thasier einen Hercules von Onatas geweiht, sammt der Basis aus Erz. Der Gott selbst, zehn Ellen hoch, hielt in der Rechten die Keule, in der Linken den Bogen. Ein Distichon nannte den Künstler

Τὸν μὲν γὸ Μίνωος Ὀνατᾶς ἐξεπόησεν
Αὐτὸς ἐν Αἰγίνῃ δαίμονα ναιετάων.

(Paus. V, 25, 7.)

Ebendaselbst sah man einen Hermes, unter dem Arme einen Widder tragend, in Chiten und Chlamys, und das Haupt mit dem Hut (nicht Helm, wie Thiersch übersetzt) bedeckt, welches Bild Onatas gemeinschaftlich mit Kalliteles gefertigt hatte. (Paus. V, 27, 5.) Außer einem Viergespann, welches Onatas für Hiero gegossen, werden nun auch noch zwei große Gruppen dieses Künstlers angeführt. Die erste war ein Weihgeschenk der Achäer nach Olympia und stellte die griechischen Heroen dar, welche, zum Zweikampf mit Hektor herausgefordert, nun die Entscheidung durch das Loos erwarteten. Ursprünglich waren es deren neun an der Zahl, auf Einer Basis, aber die Statue des Odysseus hatte Nero nach Rom entführt. Sie standen da mit Schild und Lanze, gewiß, um mit Homerischen Worten zu sprechen, *ἔγχεσιν ἐμμενέουσι*. Ihnen gegenüber auf einer besonderen Basis Nestor mit dem Helme, in welchen die Loose geworfen waren. Ein Epigramm auf dem Schilde des Idomeneus nannte den Künstler:

Πολλὰ μὲν ἄλλα σοφοῦ ποιήματα, καὶ τόδ' Ὀνατᾶ
Ἔργον, ἐν Αἰγίνῃ τὸν τέκε παῖδα Μίκων.

(Paus. V, 25, 5.)

Die zweite Gruppe hatte Onatas in Gemeinschaft mit Ca-

lonthus geferttigt. Sie ſtand zu Delphi, ein Weihgeſchenk der Bewohner von Tarent aus Kriegsbeute der Peuketier. Man ſah hier Krieger zu Roß und zu Fuß, den König der Japyger Opis, der den Peuketiern zu Hülfe gekommen war, in der Lage eines im Kampfe Gefallenen, dann den Heroen Taras und den Lacedämonier Phalanthus, nicht weit von dieſem den Delphin, der ihn aus dem Schiffbruch gerettet hatte. (Paus. X, 13, 5.) Man muß ſich die Gruppe ſymmetriſch in pyramidaliſch aufſteigenden Linien geordnet denken. Die beiden äußerſten und niedrigſten Punkte waren der todte Opis und der Delphin, in der Mitte ſtanden die Reiter.

5. Sicyoniſche Schule.

Die Sagen von Prometheus, welcher in dem Menſchen ſelbſt ein lebendiges Thongebilde geſchaffen hatte, laſſen vermuthen, daß Sicyon frühzeitig der Sitz der Bildnerei in Thon, der Plaſtik im engeren Sinne des Wortes, war. Indeſſen fehlt es hiefür an näheren hiſtoriſchen Beweiſen, und erſt mit der Ankunft der kretenſiſchen Künſtler Dipönus und Scyllis beginnen nähere Nachrichten über den Kunſtbetrieb von Sicyon. Unter den eingeborenen Künſtlern war Canachus der berühmteſte; nicht zu verwechſeln mit einem ſpäteren Künſtler dieſes Namens, der gleichfalls in Sicyon geboren war und in die 90. Olympiade gehört, wie ſchon Schorn (Studien S. 198 ff.) und nach ihm Thierſch mit überzeugender Klarheit dargethan haben. Canachus, der Aeltere alſo, war Sohn des Kleëtas und Bruder des Ariſtokles. Der ſicherſte Haltpunkt, um die Blüthezeit dieſes Künſtlers zu beſtimmen, bleibt der eherne Koloß des Apollo im didymäiſchen Heiligthume bei Milet, welche Statue Xerxes auf ſeinem Rückzuge, alſo Ol. 75, 2, mit ſich nach Ekbatana nahm (Paus. I, 16, 3. VIII, 46, 2), von wo ſie Seleucus Nicator ſpäter wieder zurückſtellte. Schwerlich aber war ſie (nach O. Müller's Unterſuchung, Kunſtblatt 1821. Nr. 16) vor Ol. 71, 3 verfertigt, als in welchem Jahre Milet von Darius erobert, und nach Herodot's (VI, 18) ausdrücklichem Zeugniſſe bei der allgemeinen Verwüſtung auch das didymäiſche

Heiligthum geplündert und niedergebrannt wurde: *ἱερὸν δὲ τὸ ἐν Διδύμοις καὶ ὁ νηὸς καὶ τὸ χρηστήριον ἀνελόντα ἐνέπρησαν.* Andere chronologiſche Beſtimmungen, welche mit dem eben Angeführten auf's Vollkommenſte übereinſtimmen, können noch vom Argiver Ageladas und dem Aegineten Kallon beigezogen werden; und rückwärts dürfen wir die Thätigkeit des Canachus bis Ol. 67 führen.

Den ebengenannten Apollo hat Plinius beſchrieben als einen Apollo Philesius (XXXIV, 19. p. 655), und von ihm und Pauſanias wiſſen wir, daß er aus äginetiſcher Erzmiſchung gegoſſen war. Canachus hatte dieſelbe Statue noch einmal, aber aus Cedernholz, für den Tempel des iſmeniſchen Apollo in Theben gebildet. (Paus. IX, 10, 2.) In beiden Exemplaren alſo trug Apollo in der einen Hand ein Hirſchkalb, in der anderen den Bogen. Die Geſtalt war aufrechtſtehend und vollkommen unbekleidet. Noch ſehen wir die Statue des didymäiſchen Apollo auf den Münzen von Milet. (Vgl. Pellerin Recueil des méd. de peuples II. pl. 57. f. 39. M. u. Ceſt. 4, 19. 20. 23.) Eine Bronzecopie derſelben Statue findet ſich im britiſchen Muſeum (Specimens of ancient sculpture I. pl. 12. M. u. Ceſt. 4, 21), und eine Reminiſcenz in einem Marmorbilde des Muſeums zu Kaſſel, von welcher Völkel in Welcker's Zeitſchrift für Geſch. u. Auslegung der Kunſt (S. 162 ff.) eine Beſchreibung gab. Die Stellung der britiſchen Statue iſt noch in alterthümlicher Steifheit, gerade aufgerichtet, die Formen groß und gewaltig, die Bruſt zu hereiſcher Kühnheit gewölbt; das Haupt noch nicht freundlich geſenkt, in ſeinen Zügen geiſtvoll, aber ſtreng bis zur Härte, obwohl noch nicht von einem griechiſchen Profil. Die Haare ſind durchaus die einer urſprünglich für den Erzguß beſtimmten Statue, und berechtigen zu dem Schluß, daß der eherne Apollo bei Milet das Original, und der thebaniſche die ſpätere Copie war.

Außer dieſem Apollo werden von Canachus noch mehrere andere Werke erwähnt: im Tempel zu Korinth eine Venus in ſitzender Stellung. Auf dem Haupte trug ſie den Polos, in der einen

Hand den Mohnstengel, in der anderen den Apfel. Das Material des Bildes war Gold und Elfenbein (Paus. II, 10, 4), wie denn dieser Künstler sich in allen Formen der antiken Technik bewegt zu haben scheint. Aus Erz waren seine jungen Kunstreiter, pueri celetizontes (κελητίζοντες), deren Plinius gedenkt. — Im Verein mit seinem Bruder Aristokles und dem Argiver Ageladas bildete er die drei Musen, in welchen die drei Tongeschlechter der griechischen Musik, das Diatonon, das Chroma und die Harmonia, personificirt erschienen. Wir kennen diese Gruppe noch aus einem Epigramme des Antipater. (Anthol. 4, 12, Nr. 220.) Die Muse des Ageladas trug das Barbiton, die des Aristokles die Leier, und Canachus hatte die dritte mit Flöten gebildet, sie hielt die ὑμνοπόλους δύνακας. So waren diese Bilder, diese τρίζυγες Μοῦσαι, wie Antipater sie nennt, ein musikalisch plastischer Dreiklang, bedeutungsvoller noch durch das harmonische Zusammenwirken dreier großer Künstler.

Außer der einen von diesen drei Musen wird von Aristokles nur noch Ein Werk namhaft gemacht, Jupiter und Ganymedes in zwei besonderen Statuen, welche der Thessalier Gnothis nach Olympia geweiht hatte. (Paus. V, 24, 1.) Doch stand Aristokles an künstlerischem Ruhm nicht weit hinter seinem Bruder zurück — οὐ πολὺ τὰ ἐς δόξαν ἐλασσούμενος (Paus. VI, 9, 1), und für die Kunstgeschichte ist eine ununterbrochene Reihenfolge seiner Schüler von Bedeutung, unter denen Ptolichus aus Aegina das dritte, Pantias das siebente Glied bildet. So wenigstens meint Thiersch. Indessen wird es gerathener sein, bei dieser Zahlbestimmung der Schüler nach griechischer Art zu zählen, und das erste und letzte Stammglied mit einzureihen. So kommen wir hier nachträglich auf einen zweiten, aber älteren Aristokles zurück, den Aristokles aus Cydonia, welcher, wie Pausanias erinnert, noch zu den ältesten Künstlern (τοῖς μάλιστα ἀρχαίοις) gehört und in der Zeit lebte, wo Zankle noch nicht den Namen Messene erhalten hatte, folglich nach den sichersten Berechnungen noch vor Ol. 71, 3. (Vergl. Jakobs in Böttiger's Amalthea 3, Vorrede S. 8.)

Zuverläſſig iſt dies derſelbe Ariſtokles, als deſſen Sohn Pauſanias den Kleëtas nennt, welchen wir ſchon als Vater des Sicveniers Canachus und ſeines Bruders Ariſtokles kennen. Die Kunſtfolge wäre dann: 1) Ariſtokles aus Sydonia, 2) Kleëtas, 3) Ariſtokles — Canachus, 4) Synneon, 5) Ptolichus, 6) Soſtratus, 7) Pantias. Von dieſem älteren Ariſtokles ſah Pauſanias zu Olympia noch eine Gruppe: Hercules mit der Amazone zu Pferde um den Gürtel kämpfend. (Paus. V, 25, 6.) Die Grundzüge dieſer Vorſtellung ſind vielleicht noch in einem Vaſengemälde erhalten (bei Fiſchbein, vas. gr. I, 12. Millin gal. mythol. 122, Nr. 443), welches Böttiger in ſeinen griechiſchen Vaſengemälden H. 3. S. 163 ff. erklärt hat.

6. Schule von Argos.

Von großem Einfluß für die Fortſchritte der griechiſchen Plaſtik war die Kunſtſchule zu Argos, dieſem uralten Sitze pelasgiſcher Fürſten, welcher frühzeitig auch Keime ägyptiſcher Cultur in ſich aufgenommen hatte, und im Tempel der Juno ein hochberühmtes, die Thätigkeit der Künſtler vielfach beſchäftigendes Nationalheiligthum beſaß.

Die Reihe der argiviſchen Bildner beginnt mit einem mythiſchen Namen, dem Epeus (Ἐπειός), der das trojaniſche Roß gezimmert hatte (Paus. I, 23, 10. II, 29, 4) und auf jenem berühmten Gemälde des Polygnotus vorgeſtellt war, wie er die Mauer Troja's niederreißt. (Paus. X, 26, 1.) Doch will Pauſanias (II, 19, 6) von ihm zu Argos noch ein Schnitzbild des Hermes geſehen haben.

Unter den Künſtlern der hiſtoriſchen Zeit werden zuerſt genannt Eutelidas und Chryſothemis. (Ol. 65.) Daß ſie zu einer alten Künſtlerfamilie gehörten, in welcher durch mehrere Geſchlechter die Kunſt von dem Vater auf den Sohn vererbt worden war, geht deutlich aus Pauſanias hervor. Von ihnen ſtand zu Olympia das Erzbild des Demaratus aus Herää, der Knabe, welcher Ol. 65, als der Wettlauf in voller Rüſtung (ὁ τοῦ ὁπλί-

vor ὄρφνος) eingeführt worden war, in diesem Agon den Sieg gewonnen hatte. Demaratus war mit Schild, Helm und Beinschienen vorgestellt. (Paus. VI, 10, 2.) Daneben stand von demselben Künstler das Bild seines Sohnes Theopompus.

Zur Zeit der Perserkriege blühte der Argiver Aristomedon. Er hatte die Weihgeschenke gefertigt, welche die Phocäer nach einem Siege über die Thessalier nach Delphi schickten. Es war ein großer Statuenverein, Apollo und der Weissager Tellias, dann alle Hauptleute der Phocäer, und unter ihnen Landesheroen. (Paus. X, 1, 4.) Von Herodot (VIII, 27) erfahren wir, daß die Statuen von großem Maaßstabe waren und um einen Dreifuß herumstanden.

Der berühmteste unter allen argivischen Bildern des früheren Kunstalters war Ageladas. Die wichtigsten Momente zur Bestimmung seiner Blüthezeit stehen fest. Denn wir wissen, daß die größten Künstler der Alten — und sie bildeten eine untrennbare Trias — Phidias, Polyklet und Myron, seine Schüler waren. Desto widersprechender aber und verwerrener wird Alles, wenn man die näheren Zeitbestimmungen der Alten unter sich vergleicht. Drei Statuen von olympischen Siegern, namentlich die des Anachus und Kleosthenes, rücken den Ageladas in die Mitte und an den Schluß der sechziger Olympiaden. Es waren die Statuen des Tarentiners Anachus, der im Doppellauf gesiegt (Paus. VI, 14, 5), und zwar nach Corsini Fast. attic. III. p. 121 in der 65. Olympiade, die Statue des Wagenrenners Kleosthenes, der Ol. 66 siegte (Paus. VI, 10, 2), und endlich die des Timasitheus, der zweimal in Olympia, dreimal in den pythischen Spielen gesiegt hatte (Paus. VI, 8, 4), und bei der Unternehmung des Isagoras gegen die Burg von Athen, Ol. 68, 2, den Tod fand. Damit steht nun im schroffsten Widerspruch die Nachricht von einem Bilde des Zeus auf Ithome, welches Ageladas schon verfertigt haben soll, als die Messenier noch Naupactus besaßen. (Paus. IV, 33, 3.) Naupactus wurde den Messeniern erst Ol. 81, 2 von den Athenienſern eingeräumt. Als Werk des Ageladas

wird endlich nach dem Scholien zu den Fröſchen des Ariſtophanes 504, und Tzetzes VIII, 192, der Herakles ἀλεξίκακος aufgeführt, welcher in dem attiſchen Flecken Melite zu derſelben Zeit geweiht wurde, da in Athen die große Peſt wüthete, d. i. im dritten Jahr der 87. Olympiade, und dieſelbe Olympiade wird von Plinius (XXXIV, 19. p. 648) die Blüthenzeit des Ageladas genannt.

Jene Nachrichten aber über die von Ageladas gebildeten Statuen Olympiſcher Sieger, und vor Allem der durchaus hiſtoriſch geſicherte Umſtand, daß Ageladas der Lehrer des Phidias war, ſind für die Zeitbeſtimmung entſcheidend. Damit ſtimmt die Meldung überein, daß er Zeitgenoſſe des Hegias und Onatas (ἡ δὲ ἡλικία τοῦ Ὀνατᾶ κατὰ τὸν Ἀθηναῖον Ἥγιν καὶ Ἀγελάδαν συμβαίνει τὸν Ἀργεῖον Paus. VIII, 42, 4), und mit Canachus und Ariſtokles gemeinſam thätig war. Nehmen wir an, daß jene Statuen des Anachus und Kleoſthenes, beſonders die erſtgenannte, nicht unmittelbar im Jahre des Sieges gebildet worden, ſo können wir als äußerſten Punkt für die lange Thätigkeit des Ageladas noch die Jupiterſtatue der Meſſenier mit Ol. 81 feſtſetzen, aber der Hercules zu Milete muß einem ſpäteren Ageladas zugeſchrieben werden, welchen Plinius mit dem früheren verwechſelt hat.

Von den ſchon eben angeführten Werken heben wir nur noch das Siegesmahl des Kleoſthenes hervor. Es war eine Quadriga, auf ihr Kleoſthenes mit ſeinem Wagenlenker. Den vier Roſſen waren die Namen beigeſchrieben, den Jochpferden „Phönix“ und „Aetar,“ den Seitenpferden „Anakias“ und „Samos“. Auf dem Wagen ſtand das Elegeion:

Κλεοσθένης μ' ἀνέθηκεν ὁ Πύθιος ἐξ Ἐπιδάμνου,
Νικήσας ἱππίοις καλὸν ἀγῶνα Διός.

Dazu kommt noch Zeus als Knabe, nebſt einem bartloſen Hercules zu Aegium, nicht Aegiä, wie Hirt ſchreibt S. 112, in Achaja (Paus. VII, 24, 3), und zu Delphi ein großes Weihgeſchenk der Tarentiner, Roſſe aus Erz und gefangene Weiber der Meſſapier vorſtellend (Paus. X, 10, 3), und endlich die Muſe

mit den Parkiten, welche mit den Musen des Canachus und Aristokles zu einer bedeutsamen Gruppe verbunden war. Winckelmann vermuthete, daß dieses Werk des Agelados noch in jener kolossalen Marmorstatue erhalten sei, welche früher unter dem Namen der barberinischen Muse in Rom war und nun, als ein Apollo Citharödus erkannt, eine Zierde der Glyptothek in München ist. Gegen eine Muse schienen besonders die schmalen, mehr männlichen Hüften zu sprechen, und die Wölbung der Brust könnte bloß der Reliefs des faltenreichen und unter der Brust gegürteten Gewandes sein, wiewohl nicht zu leugnen ist, daß hier auch die jungfräuliche Bildung der Musen nicht zu übersehen wäre. Jedenfalls hat Winckelmann nicht geirrt, wenn er in dem Style dieser vortrefflichen Statue die Zeit erkannte, an welche sich unmittelbar die Thätigkeit des Phidias anschloß.

7. Schule von Korinth.

In dem unmittelbar benachbarten und so blühenden Korinth wird Dibutades als Erfinder von erhobenen Arbeiten in Thon genannt. Die Art, wie er zu dem ersten Versuche gekommen sein soll, trägt ganz das Gepräge so vieler anderer Künstleranekdoten. Ein Schattenriß an der Wand, welchen die Tochter des Dibutades von ihrem scheidenden Geliebten genommen hatte, gab die erste Veranlassung. Bis zur Zerstörung Korinths, so erzählt man, wurde jener erste Versuch des Dibutades wie ein Kunstheiligthum aufbewahrt. Der Sinn der Erzählung ist wohl kein anderer, als daß in Korinth frühzeitig die Thonbildnerei geblüht hat, und mit ihr die monochromatische Vasenmalerei sich verband. Dahin deutet auch wohl die Nachricht, daß schon Dibutades den Thon mit rother Farbe vermischte. (Vgl. Plin. XXXVI, 43. p. 710.)

Als Ol. 29, 1 (v. Chr. 665) die Bacchiaden durch Kypselos gestürzt wurden, wanderte ein Glied dieses Hauses, Demaratus, der Vater des Tarquinius Priscus, nach Etrurien aus. Künstler begleiteten ihn, unter ihnen Eucheir und Eugrammus, Gutband und Gutstrich, alte symbolische Namen, welche aber deutlich

genug den alten Verkehr Etruriens mit Griechenland ſowie die Thonbildnerei in Verbindung mit der Malerei bezeichnen, wie ſolche beſonders in Italien blühte. Auffallend iſt es, daß von namhaften korinthiſchen Künſtlern die Berichte der Alten ſo gut wie verſtummt ſind. Die Meiſten ſcheinen das Schickſal ihres Landsmanns Chio getheilt zu haben, welchen Vitruv (l. III. praefat. §. 2) unter diejenigen Künſtler zählt, „qui nullam memoriam sunt consecuti, quod non ab industria artisve sollertia, sed a felicitate fuerunt deserti.“ Doch haben ſich aus der Zeit gegen den Anfang der Perſerkriege noch die Namen Dipoinus, Amyclänus und Chienis erhalten. Sie hatten gemeinſchaftlich eine Gruppe gebildet, welche die Phokäer nach einem Siege über die Theſſalier in Delphi weihten. Sie ſtellte den Kampf des Hercules mit dem Apollo um den delphiſchen Dreifuß vor. Beide hatten den Dreifuß gefaßt und ſchickten ſich zum Kampfe an. Neben ihnen ſtanden Latona und Artemis, um den Apollo, und Minerva, um den Hercules zu beſänftigen. (Paus. X, 13, 4.) Eine Copie dieſer Gruppe hat ſich höchſt wahrſcheinlich in einem Vaſengemälde erhalten, welches nun in die Sammlung des Grafen von Lamberg in Wien gehört und von Tiſchbein für den fünften Band ſeines Vaſenwerkes, der jedoch nicht erſchienen iſt, in Kupfer war geſtochen worden. Becker hat es im Augusteum I. S. 49, und Silliq in ſeinem Künſtlerkatalog S. 195 beſchrieben. Es unterſcheidet ſich von den übrigen Werken, auf welchen wir den Mythus dargeſtellt ſehen, beſonders dadurch, daß, wie in der Gruppe der korinthiſchen Künſtler, dem Hercules Minerva und dem Apollo Latona beigeſellt iſt.

Aus dem früheren Alterthume der korinthiſchen Kunſtbetriebſamkeit aber iſt ein Kunſtwerk zu erwähnen, welches durch die ausführliche Beſchreibung des Pauſanias, durch die Bedeutſamkeit der Vorſtellungen und die Verſuche der Neueren, es im Bilde wieder herzuſtellen, von hohem Intereſſe iſt, der ſogenannte Kaſten des Kypſelos. Er ſtand als Weihgeſchenk der Nachkommen des Kypſelos zu Olympia. In ihm war der Sage nach dieſer König von

ſeinen Mördern verborgen werden. Doch war der Kaſten ſchon im Beſitz ſeiner Vorfahren geweſen; Kypſelos aber iſt Ol. 20, 1 geboren, und Eumelus, von welchem die Inſchriften dieſes alterthümlichen Geräthes verfaßt waren, lebte zur Zeit, da Syrakus gegründet wurde, folglich um die 5. Olympiade. Doch hatte Herakles hier ſchon ſeine gewöhnliche Tracht, Löwenhaut und Keule, welche er erſt nach Ol. 30 durch Piſander erhielt. Pauſanias hat, wie bemerkt, dieſen Kaſten ausführlich beſchrieben (V. 17, 2 bis c. 19.). Sehr paſſend wird der korinthiſche λάρναξ als ein altes Hauserbſtück der Familie der Kypſeliden mit ähnlichem Hausgeräthe bei Homer verglichen, z. B. dem Kaſten, welchen Thetis ihrem Sohne mitgegeben hatte zur Aufbewahrung von Kleidungsſtücken und koſtbaren Reimelien. Schon dieſe Homeriſche χηλὸς war καλὴ δαιδαλέη, ſchön und kunſtvoll geſchmückt. (Il. 16, 220 ff.) Ueber die Form der korinthiſchen Lade haben ſich die Archäologen nicht vereinigen können und tragen ſich zum Theil noch bis zur Stunde mit gar wunderlichen Vorſtellungen. Vergleicht man die Abbildungen ähnlicher Kiſten auf Vaſen und Reliefs, ſo ſind dieſe immer rechtwinklig und viereckig, und meiſt oblong. Die Grundformen der Architektur ſind auch bei dieſen diminutiven architektoniſchen Werken, dieſen Behältern, welche nur verjüngte Behauſungen ſind oder vorſtellen, beibehalten. Das chriſtliche Mittelalter kennt Aehnliches in den Behältern für Reliquien. — Das Material der Lade war Cedernholz, die Figuren aus dieſem Holze herausgeſchnitten und mit Gold und Elfenbein ausgelegt. Die Bilder beſtanden in fünf Streifen — Feldern (ζῶναι) — und zwar, wie Otto Jahn (Archäolog. Aufſ. S. 1 ff.) nachgewieſen, nur auf der Vorderſeite und den beiden Nebenſeiten. Die Rückſeite war an der Wand. Pauſanias begann ſeine Beſchreibung von der Rechten, fing dann von der Linken an; er war abwechſelnd von der Rechten zur Linken, von der Linken zur Rechten gegangen. Zwiſchen den Bildern waren die Schriftzüge βουστροφηδόν eingegraben und zogen ſich, wo der Raum nicht hinreichte, die zwei Zeilen des Diſtichen untereinander zu ſchreiben, in mancherlei

Windungen zwiſchen den Figuren hin. Dieſe Diſtichen vertreten rein die Stelle eines Interpreten, und waren ganz in der Naivetät der älteren deutſchen Aufſchriften: „das iſt" oder „hier iſt zu ſchauen", abgefaßt. Bei einigen blickt auch eine treuherzige Ironie durch, wie in dem Verſe bei Atlas, der auf den Schultern den Himmel, in der Hand die Hesperidenäpfel tragend vorgeſtellt war:

Ἄτλας οὐρανὸν οὗτος ἔχει, τὰ δὲ μῆλα μεδέων.

Die Darſtellungen ſelbſt waren von erſtaunlicher Mannigfaltigkeit, Scenen faſt aus jedem Heroenkreiſe, Thaten des Hercules und Theſeus, thebaniſche, troiſche und andere Mythen, und zwiſchen den Göttern und Heroen die Perſonificationen einer alterthümlich ſchroffen Symbolik, wie das berühmte, vielbeſprochene Bild der Nacht mit ihren Kindern, Schlaf und Tod, in den Armen; die Gerechtigkeit, ein ſchönes Weib, wie ſie ein zweites, häßlich gebildetes, die Ungerechtigkeit, durch Schläge mit einem Stock und durch einen Strick, den ſie ihr um den Hals geworfen, züchtigt; die Todesgöttinnen mit Hauern und Zähnen, die Göttin Artemis mit Flügeln. Es wird begreiflich, daß dieſe bilderreiche Kiſte eine wahre Schatzkammer und Fundgrube für ſpätere Künſtler, beſonders für Vaſenmaler wurde. Noch ſehen wir z. B. die Scene, wo Menelaos nach der Zerſtörung von Troja die Helena verfolgt, und ganz entſprechend die Gruppe Peleus und Thetis auf mehreren Vaſenbildern. (Millin Monum. ant. inéd. II, 39. Galerie myth. 151, 612. Aehnliche Vorſtellungen bei Tiſchbein I, 19. 20.)

8. Schule von Lacedämon.

Auch in dem kriegeriſchen Lacedämon, unter der ſtrengen Disciplin des Lykurg, hatte die bildende Kunſt ihren Wohnſitz aufgeſchlagen.

Die Lacedämonier Dorykleidas, Medon, Theokles und Deutas werden Schüler des Dipönus und Scyllis genannt, Dipönus und Scyllis aber, die Meiſter der kretenſiſchen Schule, gehörten als Kretenſer ja ſelbſt dem doriſchen Stamme an. Von Dorykleidas, welcher etwa Ol. 58 blühte, ſah man im Junotempel zu

Olympia neben den thronenden Heren von Smilis, ihre Mutter Themis (Paus. V, 17, 1), von ſeinem Bruder Medon, ebendaſelbſt, eine behelmte Minerva mit Schild und Lanze, und von Theokles, dem Sohne des Hegylus, die Hesperiden, fünf an der Zahl, alle dieſe Statuen aus Gold und Elfenbein. Eine große Statuengruppe des letztgenannten Künſtlers aus Cedernholz ſtand im Schatze der Epidamnier. Es war Atlas, den Weltpol tragend, Herakles und der Baum der Hesperiden, um welchen ſich die Schlange wand. (Paus. VI, 19, 5.) Im Schatze der Megarenſer zeigte man aus Cedernholz und im Einzelnen mit Gold verziert den Kampf des Hercules mit Achelous. Außer den beiden Kämpfenden waren der Gruppe noch beigeſellt Mars, dem Achelous zu Hülfe kommend, Minerva als Beſchützerin des Hercules, und endlich Zeus und Dejanira, Letztere, wie man ſich denken muß, in ruhiger Stellung; Zeus als höchſter Schiedsrichter und Lenker der Geſchicke, Dejanira als die Veranlaſſung und der Preis des Kampfes. Die ganze Gruppe war ein Werk des Dontas.

Ein Zeitgenoſſe des Aeginieten Kallon war Miltiades. Unter den Weihgeſchenken des Aeneas, den der Tod erreichte, als er noch den Kranz eines in den Olympiſchen Spielen gewonnenen Sieges auf dem Haupte trug, waren zu Amyklä zwei Dreifüße von der Hand des Miltiades, unter dem einen das Bild der Aphrodite, der andere die Statue der Artemis deckend. (Paus. III, 18, 5.) Auf der Akropolis zu Lacedämon aber ſtand ein Tempel der Stadtſchirmerin Pallas, hier mit dem Beinamen *Χαλκίοικος*, die Pallas zum ehernen Hauſe. Die Tempelwände waren im Innern ganz mit Erztafeln bekleidet, ein echt ſpartaniſches Heiligthum! — Miltiades hatte nun dieſen Tempel gebaut, oder doch vollendet, und außer der ehernen Tempelſtatue der Göttin auch jene Wände mit den kunſtvollſten Bildern geſchmückt. Man ſah hier viele der gebotenen wie der freiwilligen Kämpfe des Hercules, die Thaten der Dioskuren, den Vulcan, der die Feſſeln ſeiner Mutter löſt, Nymphen, wie ſie den zur Erlegung der Medusa eilenden Perſeus mit Helm und Flügelſchuh beſchenken, die Geburt der Minerva, und

endlich Neptun und Amphitrite. (Paus. III, 17, 1—3.) Gitiades war auch Dichter, und unter ſeinen lyriſchen Liedern nennt Pauſanias einen Lobgeſang auf eben jene Pallas Chalkiökos, welche er ſchon als plaſtiſcher Künſtler gefeiert hatte.

Deutlicher noch als in jenem ehernen Tempel ſpricht ſich der Sinn der Spartaner für koloſſale Unternehmungen in einem anderen Werke aus, welches von jeher ebenſo ſehr durch das Abnorme und Großartige ſeiner Compoſition, als die Räthſel, welche es zu löſen bietet, den Forſchungsgeiſt der Alterthumsfreunde beſchäftigt hat. Es war dies der koloſſale Thron, welchen Bathykles für den früher ſchon vorhandenen Koloß des Apollo zu Amyklä errichtete. Bathykles war übrigens kein eingeborener Künſtler, ſondern mit ſammt ſeinen Kunſtgeſellen aus der kleinaſiatiſchen Stadt Magneſia am Mäander eingewandert. Wann dies geſchehen, iſt ſchwerlich bis zur Gewißheit auszumitteln. Jedenfalls wird die Zeit von Thierſch mit der 29. Olympiade viel zu früh angeſetzt, ſchon aus dem einzigen Grunde, weil Pauſanias mit Beſtimmtheit dem Throne des Bathykles das Apollobild als ein altes und kunſtloſes Bild entgegenſetzt, und ſomit in jenem eine gewiſſe Vollendung des Styls und der Technik anerkennt, welche in einer ſo frühen Zeit etwas Unerhörtes wäre: *ἔργον δὲ οὐ Βαθυκλέους ἐστὶν (ὁ θρόνος), ἀλλὰ ἀρχαῖον* (alſo nicht *ἀρχαϊκώτερον*) *καὶ οὐ σὺν τέχνῃ πεποιημένον.* (Paus. III, 19, 2.) Mit größerer Wahrſcheinlichkeit wird man dieſem Kunſtwerke die Zeit des Krëſus anweiſen, und mehr noch hat die Vermuthung für ſich, daß Bathykles mit ſeinen Magneſiern nach dem Untergange des lydiſchen Reiches und nach dem 4. Jahre der 56. Olympiade ſein Vaterland verließ und das mit Krëſus befreundete Lacedämon zu ſeiner zweiten Heimath wählte. (Sillig s. v. Bathycles.)

Was die Conſtruction des Thrones betrifft, ſo dachte Heyne an eine Art Gehäuſe, ein cyklopiſches Mauerwerk, aus Stein mit Reliefs bedeckt, was durchaus in Widerſpruch mit Pauſanias ſteht. Glücklicher war Quatremère de Quincy, wenigſtens inſofern, daß er als Grundform die eines Thrones feſthielt. Aber im Einzelnen

ist er in die wunderlichsten Irrthümer und Abgeschmacktheiten verfallen, von welchen durch Welcker die meisten glücklich gehoben wurden. Indessen bleiben immer noch sehr erhebliche Zweifel zu lösen übrig, und was sich mit einiger Gewißheit festsetzen läßt, beschränkt sich auf Folgendes. Der Thron war nach meiner Ueberzeugung nicht von Marmor erbaut, welches Material für eine so außerordentliche Menge von Figurenreihen bildlicher Darstellungen ungeeignet ist, wenn man dem Thron nicht die Größe eines Tempels beimessen will. Er war auch nicht, wie Andere glaubten, aus Gold und Elfenbein, was Pausanias zu bemerken nicht würde unterlassen haben, sondern, wie auch Thiersch vermuthet, aus Erz, aber nicht massiv. Vielmehr denke ich mir, wenige Standbilder abgerechnet, alle übrigen Vorstellungen auf ehernen Platten, wie im Tempel der Athene Chalkiokos, und Alles hatte zum Kern eine wohlberechnete dauerhafte Holzconstruction. Der Thron war in viereckiger Form und ruhte auf den Statuen der Horen und Charitinnen, neben welchen man auf der einen Seite noch Tritonen sah, und diesen gegenüber Chidna und Tyrben. Die Seitenlehnen, wie der Rücken, waren von Innen und Außen in zweiundvierzig Feldern mit Reliefs geschmückt, und am obersten Rande erschienen, vermuthlich die Arme zum Chortanz verschränkt, und in freistehenden Gußbildern, die Magnesier, die Bilder der Künstler, mit deren Beihülfe Bathykles das Werk vollendet hatte. Der Theil des Thrones, wo der Gott sitzen würde, war keine zusammenhängende Fläche, sondern durch große Zwischenräume unterbrochen. In dem weitesten derselben, gewiß vor dem Mittelpunkte der Lehne, stand das Fußgestell des Gottes in der Form eines Altars, welcher zugleich nach dem Glauben des Volks die Grabstätte des von den Lacedämoniern so hochverehrten Hyacinthus, des Apollolieblings, war. Ueber diesem Grabaltare erhob sich nun in gerader, aufrechter Stellung und, nach Pausanias, bis zu einer Höhe von dreißig Ellen der eherne Koloß des Apollo. Von menschlich gegliederter Form war nichts zu sehen, als das Angesicht des behelmten Hauptes, die Hände, welche Bogen und Lanze trugen, und unten die

Extremitäten der Füße. Alles Andere zeigte nichts als eine eherne Säule.

9. Attiſche Schule.

Athen, deſſen älteſte Heiligthümer und Satzungen lebhaft an die Heimath der Kunſt, an Aegypten, erinnern, war der Hauptſitz jenes zahlreichen Kunſtgeſchlechts, an deſſen Spitze der mythenreiche und fabelhafte Stamm des Dädalus ſteht. Doch ſind die Nachrichten von der älteſten Schule der Dädaliden höchſt dürftig und unzuſammenhängend.

In die mythiſche Zeit ſcheint noch Eupalamus — auch der Vater des Dädalus trug nach Einigen dieſen Namen — zurückzureichen. Von ſeinem Sohne wird ein Bacchus Merychus — ſo hieß dieſer Gott in Sicilien — angeführt. Aber der Name des Künſtlers ſchwankt zwiſchen Simon und Simmias. (Vgl. Sillig s. v. Simmias. Thierſch Epochen S. 127.) Mehr Zuverläſſiges wiſſen wir von Endöus, welcher von der Sage noch als unmittelbarer Schüler des Dädalus bezeichnet wird, aber gewiß nur in demſelben Sinne, in welchem auch Dipönus und Scyllis Schüler jenes fabelhaften Altmeiſters heißen; und gerade in die Zeit dieſer berühmten kretenſiſchen Künſtler iſt auch Endöus herabzurücken. Denn ein Minervenbild deſſelben hatte Kallias geweiht (Paus. I, 26, 5), wahrſcheinlich derſelbe Kallias, welcher durch ſeinen glühenden Haß gegen Piſiſtratus bekannt war, und Ol. 64 einen Sieg davongetragen hatte. (Scholien zu Ariſtophanes' Vögeln 284.) Das ebenerwähnte Minervenbild war in ſitzender Stellung aus dem Holze des Oelbaumes geſchnitzt. (Athenagoras leg. pro Christ. 14, p. 60.) Ein zweites Minervenbild von Endöus ſtand zu Erythrä in Jonien im Tempel der Athene Polias. Es war gleichfalls aus Holz, und die Göttin auf einem Thron ſitzend gebildet, aber von koloſſalem Maaßſtab und myſtiſch-ſymboliſcher Bedeutung. Sie trug auf dem Haupte den Polos und in der Hand die Spindel, Beides wahrſcheinlich als Symbole einer weltbeherrſchenden Schickſalsgöttin. — Vor demſelben Tempel ſtanden aus Mar-

mer gebildet die Grazien des Endäus. (Paus. VII, 5, 4.) — Berühmter ſcheint ein drittes Minervenbild deſſelben Künſtlers geweſen zu ſein, die Minerva Alea zu Tegea in Arkadien. Es war ganz aus Elfenbein geſchnitzt, Auguſtus brachte es nach Rom und ließ es hier an dem Eingange ſeines Forums aufſtellen. (Paus. VIII, 46.)

Ein altattiſcher Künſtler der hiſtoriſchen Zeit war Antenor. Er fertigte, und dies iſt die einzige Nachricht, welche von dieſem Künſtler auf unſere Zeit gekommen iſt, die erſten Bildſäulen, welche die Athenienſer, wie Plinius bemerkt, in demſelben Jahre, wo in Rom die Tarquinier vertrieben wurden, alſo Ol. 67, 4, dem Harmodius und Ariſtogiton, den Befreiern von der Gewaltherrſchaft der Piſiſtratiden, errichteten. (Paus. 1, 8, 5.) Seltſam war das Schickſal dieſer Statuen. Als Xerxes das verlaſſene Athen erobert, führte er dieſelben mit ſich fort und ſtellte ſie in Suſa auf. Die Athenienſer, nach Beſiegung des Perſerkönigs in ihre Vaterſtadt zurückgekehrt, ließen durch Kritias — oder nach anderen Nachrichten erſt ſpäter durch Praxiteles — neue Statuen jener Freiheitshelden fertigen. Aber auch die alten, einſt von Xerxes entführten, kehrten durch Alexander den Großen wieder nach Athen zurück und wurden nun im Keramikus neben den neueren Bildern aufgeſtellt.

Von Kritias wird außer dieſen Bildern des Harmodius und Ariſtogiton nur eine Statue auf der Akropolis zu Athen erwähnt, die Statue des Epicharinus (Epicharmus?), der ſich im Waffenlauf hervorgethan hatte. (Paus. 1, 23, 11.) Ueber des Kritias Vaterland waren die Gelehrten getheilter Meinung. Pauſanias nennt ihn zweimal ohne nähere Bezeichnung ſeines Vaterlandes und einmal als Attiker (VI, 3, 2), Lucian aber giebt ihm den Beinamen Νησιώτης, und ebenſo muß der corrupte Name Nestocles bei Plinius geleſen werden. Aber mit Unrecht glaubte O. Müller zwei Künſtler mit dem Namen Kritias annehmen zu müſſen, und noch ungehöriger war es, wenn er unter dem Neſiotes die Andeutung eines Aegineten vermuthete. Höchſt wahrſcheinlich war Kritias auf einer der kleinen Inſeln geboren, welche in der Nähe von At-

tika lagen; ſo konnte er Attiker ſein und heißen, aber ebenſo gut von den Athenienſern, vielleicht mit einer Art von Spitznamen, als der Inſelmann bezeichnet werden. Die Zeit, in welcher Kritias blühte, können wir von Ol. 75, 4 bis Ol. 83 anſetzen. In jenem Jahre wurden nach dem pariſchen Marmor die neuen Statuen der Tyrannenmörder aufgeſtellt, und die letztere Zahl hat Plinius angegeben. Lucian rechnet ihn deſſenungeachtet noch mit Hegeſias zur παλαιὰ ἐργασία, und nennt Beider Werke ἀπεσφιγμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ καὶ ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς, geſpannt, ſehnenreich, trocken, und von ſcharfen Umriſſen. (Rhet. graec. Opp. ed. Schm. VI. p. 380. 381.) *)

Iſt der ebengenannte Hegeſias, wie kaum zu bezweifeln iſt, und ſchon von Heyne vermuthet, von Thierſch näher begründet wurde, ein und derſelbe Künſtler mit dem Hegias des Pauſanias (VIII, 42, 4) und Plinius (XXXIV, 19. p. 648; vgl. p. 656), ſo haben wir in ihm einen athenienſiſchen Künſtler mehr, und zwar einen Zeitgenoſſen des vorgenannten Kritias gewonnen. Von ihm werden die Statuen junger Wettreiter angeführt und, nebſt der Minerva, ein Pyrrhus, welchen aber Plinius fälſchlich als den König Pyrrhus bezeichnet. Den Styl ſeiner Werke charakteriſirt Quintilian (Inst. or. XII, 10) übereinſtimmend mit der eben angeführten Stelle des Lucian: Duriora, et tusconicis (signis) proxima Callon atque Egesias.

Einer der berühmteſten Künſtler des Alterthums iſt Kalamis. Wir zählen ihn zu der attiſchen Schule, wiewohl das Vaterland dieſes Künſtlers nicht ausdrücklich genannt iſt. Indeſſen war eines ſeiner bedeutendſten Werke für Athen beſtimmt. Sein Schüler war Praxias, welcher das Giebelfeld des Apollotempels zu Delphi mit Bildwerken ſchmückte, an ihrer Vollendung aber durch den Tod

*) Nach den von L. Roß im Kunſtblatt 1840, Nr. 11 mitgetheilten Inſchriften iſt kein Zweifel mehr, daß der Künſtler nicht Kritias, ſondern Kritios heißt und daß Neſiotes nicht ein Beiname des Kritias, ſondern ein Mitarbeiter deſſelben war. Kritias ſcheint das Modell gebildet, Neſiotes es gegoſſen zu haben. Anm. d. H.

verbindert wurde. (Paus. X, 19, 3.) Dieſer Praxias, dieſer Schüler des Kalamis, war von Geburt ein Athenienſer, und was noch mehr ſagen will, die Thätigkeit des Kalamis, der Geiſt ſeiner Werke greift tief, entſchieden fördernd und vorbereitend in die große Umgeſtaltung der Kunſt ein, welche in der nächſten Epoche von Athen ausging. Die Blüthenzeit des Kalamis erſtreckt ſich von Ol. 78, 2 bis 87, 3 (467 — 429 v. Chr.). Bewunderungswürdig war die Vielſeitigkeit dieſes faſt den ganzen Kreis der antiken Kunſt umfaſſenden Geiſtes. Er goß in Erz, bildete in Marmor, in Gold und Elfenbein, und während aus ſeiner Werkſtatt Götter und Menſchen und die eines Ideals fähigen Geſtalten der Thierwelt hervorgingen, wußte er mit gleicher Meiſterſchaft Geräthe aus edlem Metalle in der höchſten Zierlichkeit zu vollenden. (Vgl. Plin. XXXIII, 55. p. 632.) Zwei koſtbare Becher des Kalamis, welche Germanicus Cäſar dem Caſſius Silanus ſchenkte, wurden ſpäter von Zenodorus cevirt. (Plin. 34, 18. p. 648.) Von ſeinen Statuen nennen die Alten zu Korinth einen Aesculap aus Gold und Elfenbein. Der Gott war unbärtig vorgeſtellt, und hielt in der einen Hand den Stab, in der anderen die Frucht der zahmen Fichte. (Paus. II, 10, 3.) Nach Elis hatten die Bewohner von Mantinea eine Nike *ἄπτερος* des Kalamis geweiht, die Nachahmung eines Schnitzbildes in Athen. (Paus. V. 26, 5.) Aus pariſchem Marmor ſtand zu Tanagrea ein ſehenswürdiges Bild des Dionyſos (Paus. IX, 20, 4.), und in derſelben Stadt ſein *Ἑρμῆς κριοφόρος* (22, 1), Mercurius, einen Widder auf den Schultern tragend. Einen Jupiter Ammon des Kalamis hatte der Dichter Pindar in Theben geweiht (Paus. IX, 16, 1.), und der Athenienſer Kallias ein Venusbild, welches am Eingange der Akropolis von Athen aufgeſtellt war. (Paus. I, 23, 2.) — Den erhabenſten Sohn des Jupiter, den Apollo, hat Kalamis dreimal gebildet, jedesmal, wie es ſcheint, von verſchiedener Dimenſion und Bedeutung. Plinius rühmt einen marmornen Apollo des Kalamis, der zu Rom in den ſervilianiſchen Gärten aufgeſtellt war. (Plin. 36, 5. p. 730.) Eine Apolloſtatue von übermenſchlicher Größe

hatte Kalamis für Apollonia in Illyrien gebildet. M. Lucullus brachte sie nach Rom und weihte sie feierlich auf dem Capitolium. (Strabo VII, p. 491 ed ster.) Die bedeutungsvollste aber war der Apollo Ἀλεξίκακος, Apoll, der das Verderben abwehrt, welchen die Athenienser Ol. 87, 3 in dankbarer Frömmigkeit weihten, als jene furchtbare Pest, die im zweiten Jahre des peloponnesischen Krieges Athen entvölkerte, glücklich geendet war. (Paus. I, 3, 3.)

Der berühmte Alterthumsforscher Visconti stellt in seinem Museum Pio-Clem. I. p. 144 die Meinung auf, die allbewunderte Statue des Apollo von Belvedere sei eine spätere verschönerte Copie des Alexikakos des Kalamis. Ich habe diese Hypothese in meinem vat. Apollo S. 240 ff. widerlegt und zugleich zu beweisen gesucht, daß der Apollo des Kalamis nach dem Muster einer älteren Statue des Apollo Alexikakos auf Delos gebildet war, deren Attribute wir noch genau aus den Beschreibungen des Plutarch, Macrobius und Philo kennen. Diese Ansicht ist seitdem durch eine athenische Münze bestätigt worden, auf welcher wirklich jener delische Apoll mit denselben Attributen erscheint. (Vgl. Sestini descr. de medaglie di principe de Danimarco, t. II. Nr. 6. Creuzer zur Gemmenkunde S. 197.) Demnach war der Alexikakos des Kalamis in aufrechter Stellung gebildet. In der einen Hand hielt er die Symbole der Pest, des Todes und Verderbens, Pfeil und Bogen, in der anderen zum Heil und Rettung verheißende Zeichen, die freundlichen Bilder der drei Grazien.

Aus dem Kreise der Heroinen rühmen die Alten die Alkmene des Kalamis (Plin. 34, 19. p. 654.) und eine Hermione, von den Lacedämoniern nach Delphi geweiht. (Paus. X, 16, 2) — Den Preis aber der Schönheit und höchsten Vollendung trug seine Sosandra davon, eine Statue, die Lucian im Original noch sah und ausführlich beschrieben hat. Es war aber diese Sosandra des Kalamis sehr schwerlich, wie ich selbst früher glaubte, die Porträtstatue einer Sosandra, sondern vielmehr, wie erst neuerdings der Archäolog Preller nachgewiesen hat, eine Aphrodite Σωσάνδρα, d. i. die Männererhaltende, die Männerrettende, ein Gegenstück der

Aphrodite *Ἀνδροφόνος*, welche bei den Theſſaliern verehrt ward. Lucian rühmt in der Statue das Leben, das Bild der Sittſamkeit, das leiſe, halbverhehlte Lächeln, und das Wohlgeordnete, Zierliche und Würdevolle ihrer Gewandung: *τὸ μειδίαμα λεπτὸν καὶ λελῃθός — τὸ ἐσταλὲς δὲ καὶ κόσμιον τῆς ἀναβολῆς.* (Imag. V, p. 142 ed. Schm.; vgl. VII, p. 338.)

Zu Olympia ſtanden von Kalamis eherne Knaben, die Hände betend zum Gotte gehoben, ein Weihgeſchenk der Agrigentiner aus der Beute von Motya. (Paus. V, 25, 2.) In einer trefflichen Bronze des Berliner Muſeums glaubten Einige noch das Nachbild eines der betenden Knaben des Kalamis erkennen zu dürfen. — In Olympia ſah man auch ein Meiſterwerk des Aegineten Onatas, gefertigt auf Dinomenes' Befehl zum Andenken an einen Sieg, welchen Hiero kurz vor ſeinem Tode (Ol. 78, 2) gewonnen hatte. Es war ein eherner Wagen mit dem Bilde eines Mannes, der ihn eben beſteigen will, neben demſelben reitende Knaben. Die Pferde aber hatte Kalamis gegoſſen, und Keiner erreichte ihn in dieſem Zweige der Kunſtdarſtellung. Ipse Calamis et alias quadrigas bigasque fecit, equis semper sine aemulo expressis. (Plin. 34, 19. p. 654.) Die Roſſe des Kalamis wurden ſprüchwörtlich.

Vindicat ut Calamis laudem, quos fecit, equorum

ſingt Ovid (Pont. IV, 1, 33) und Properz (III, 4, 10):

Exactis Calamis si mihi jactet equis.

Kalamis verſtand es demnach, die ſtolze, kräftig geſchmeidige Form und das feurige Leben des Pferdes vollkommen auszudrücken, wodurch dieſes edle Thier, wenn auch auf einer niederen Stufe, mit in die Idealſchöpfungen der Kunſt eintritt.

Nachgelaſſene Schriften

von

Anſelm Feuerbach.

In vier Bänden.

Dritter Band.

Braunſchweig,
Druck und Verlag von Fr. Vieweg und Sohn.
1853.

Geſchichte

der

griechiſchen Plaſtik.

Aus dem

Nachlaſſe Anſelm Feuerbach's

herausgegeben

von

Hermann Hettner.

Zweiter Band.

Braunſchweig,
Druck und Verlag von Fr. Vieweg und Sohn.
1853.

Dritte Periode.

Olympias 80 bis Olympias 111.

(V. Chr. 460 — 336.)

Von Perikles bis Alexander.

Die Blüthezeit.

A.

Phidias.

Der mächtige Umſchwung, welcher in der gegenwärtigen Epoche die griechiſche Plaſtik auf den höchſten Gipfel der Vollendung erhob, wurde beſonders durch die inneren und äußeren Folgen jenes denkwürdigen Kampfes mit den Perſern herbeigeführt und begünſtigt, welcher den ſchönſten Lichtpunkt in der geſammten Geſchichte des griechiſchen Alterthums bildet, und Griechenland, und in ihm die Blüthe der Humanität, aus den Händen aſiatiſcher Barbaren rettete.

Auf der Ebene von Marathon hatten 9000 Athenienſer und 1000 Platäer über ein Heer von mehr als 100,000 Perſern den glänzendſten Sieg davongetragen (Ol. 72, 3. v. Chr. 490.). Durch das erhabenſte Opfer wurde Griechenland zum glorreichſten Kampfe des zweiten perſiſchen Krieges geheiligt. Leonidas ſtarb, den Geſetzen gehorſam, mit ſeinen 300 Spartanern bei Thermopylä den Heldentod, „nicht beſiegt, ſondern von Siegen entkräftet.“ — Alles vor ſich niederwerfend, durchzog das Heer der Feinde Phocis, Böotien und Attika, und Athen ging in Flammen auf! Aber hinter hölzernen Mauern hatte Pythia Heil und Rettung verheißen, und bei Salamis (Ol. 75, 1. v. Chr. 480) wurde die Rettung Griechenlands entſchieden und an Einem Tage durch die Schlachten bei Platää und Mykale (Ol. 75, 2. den 25. September 479) die Befreiung vom Joche der Barbaren vollendet.

Der harte Vernichtungskampf und die glorreiche, aber nicht ohne den Beistand der Götter errungene Beendigung desselben hatte den Glauben an die hülfreiche Macht der heimischen Götter gestärkt, aber zugleich in jeder Griechenbrust ein freies, stolzes Nationalgefühl erweckt, und das Bewußtsein unverwüstlicher Kraft, sowie rege Thätigkeit beflügelte fortan alle Geister, um das gerettete Vaterland und die Stätte seiner Götter mit Allem zu schmücken, was groß und schön ist.

In der Schlacht bei Salamis war Aeschylos mit unter den Kämpfern und Siegern gewesen, der schöne Sophokles hatte den Siegesreigen um die Trophäen angeführt, und Euripides wurde am Tage des Sieges auf eben dieser Insel geboren. Im vierten Jahre der dreiundsiebzigsten Olympiade trug Aeschylos den ersten Sieg als tragischer Dichter davon, im vierten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympiade Sophokles, und Ol. 81 schon begann Euripides seine glänzende Laufbahn.

Aus wildschwärmerischen Bacchusfesten und den rohen Kunstversuchen eines Thespis u. A. hatte sich im kühnschöpferischen Geiste des Aeschylos die erhabenste Kunstart der antiken Poesie, die Tragödie, ausgebildet. Im Theatron des Bacchus erhob sich ein neuer Tempel der Kunst und Religion, durchwandelt von den lebendigen, athmenden, handelnden Statuen der alten Götter und Heroen. Was der Grieche früher nur von dem Munde der Rhapsoden vernommen hatte, eine freundlich-erhabene Kunde der heroischen Vorwelt, das sah er nun mit eigenen Augen in unmittelbarer wirklicher, jedoch poetischer Gegenwart. Mit derselben feierlichen Pracht und Größe, welche im Tempel die Verehrung der Götterstatue erheischte, erschienen nun die Götter auf der Bühne, das Schicksal der Menschen zu wägen und zu lenken. Der Mensch selbst aber trat in ihre unmittelbare Nähe, geadelt durch die Kraft und Größe seines eigenen Geistes, oder durch die Weihe eines ungeheuern vernichtenden Schicksals; jede Bewegung war zugleich bedeutungsvoll und von rhythmischem Maaße getragen, jedes Wort von begeisterter Dichtung

eingebaucht, — das würdigſte Schauſpiel auch für den bildenden Künſtler, ja eine wahre Schule der antiken Plaſtik.

Wie die Tragödie in Athen entſtand und ſich vollendete, ſo wurde überhaupt dieſe Stadt jetzt der Lichtpunkt von Griechenland, der Sammelplatz aller höchſten geiſtigen Bildung, die herrſchende Stadt und der Herd der bildenden Künſte. Dies trug nicht wenig dazu bei, die Hand des plaſtiſchen Künſtlers zu entfeſſeln, indem die Attiker mit ihren Stammgenoſſen, den Joniern, eine größere Beweglichkeit und Erregbarkeit des Geiſtes und einen offenern heiterern Sinn des Lebens gemein hatten.

In den vorigen Kunſtepochen hatte der ſtrengere doriſche Geiſt geherrſcht. Die heldenmäßigſten Anſtrengungen, das Beiſpiel der großartigſten Selbſtaufopferung in der Stunde der Gefahr hatte Athen auf ſich genommen; ihm gebührte der ſchönſte Siegerkranz. Eigenes Bewußtſein und fremde Anerkennung höchſter Thatkraft und geiſtiger Ueberlegenheit hob es auf die Spitze von ganz Hellas. Durch die Perſerkriege hatte Athen zugleich äußere Macht und Reichthum gewonnen, in beiden die Mittel zu großartigen Kunſtunternehmungen. Gegen den perſiſchen Erbfeind wird ſeit Ol. 77 eine Bundeskaſſe von jährlich 460 Talenten angelegt. Das Schatzhaus dafür war auf Delos, wurde aber durch Perikles gegen Ol. 79, 3. nach Athen verlegt. Zur Seeherrſchaft, zum Beſitz der Flotte, zur Hegemonie gelangt, ſieht Athen alsbald in ſeinen Bundesgenoſſen bloße Unterthanen, im Bundesſchatze ſeinen Staatsſchatz. Von vierzig Inſeln nahm es Beſitz, und erſtreckte ſeine Herrſchaft von Cypern bis zum thraciſchen Bosporus, und von da längs der thraciſchen Küſte bis nach Euböa.

Hochſinnige Staatsmänner haben das Werk des großen Solon weiter geführt und zur Vollendung gebracht; jedem Bürger die volle perſönliche Freiheit, die volle Berechtigung, jeder Kraft den freieſten Spielraum der Selbſtbethätigung gewährt; ein thatkräftiges, freudiges Leben des Staates in allen ſeinen Gliedern, eine nie ermattende Spannung und männlich gefaßte Bewegung unter den Schran-

len eines Alle gleich verbindenden Geſetzes hervorgerufen. Dieſelben Männer ſind zuerſt auf Befeſtigung und Wiederaufbau der zerſtörten Stadt, bald auch auf ihre Verſchönerung bedacht. So namentlich Themiſtokles, Kimon und Perikles.

Durch Themiſtokles beginnt der mächtige Mauerbau des Piräus, welcher unter dem Archon Kebris (vor Ol. 75) fortgeſetzt wurde. Gegen Ol. 78, 4. veranlaßt Kimon die Befeſtigung der Südſeite der Akropolis und beginnt den Bau der langen Mauer, welche Perikles Ol. 80, 3. 4. vollendete und mit einer dritten vermehrte. Dieſe Mauern (brachia, τὰ σκέλη) verbanden den Piräus und Munychia mit Athen; ein koloſſales, cyklopenartiges Werk, die Steine ἁρμαξιαῖοι, ohne Mörtel durch eiſerne, mit Blei vergoſſene Klammern zuſammengehalten, vierzig griechiſche Ellen hoch — Themiſtokles hatte die doppelte Höhe beabſichtigt — und von einer ſo bedeutenden Breite, daß beim Bau zwei mit Steinen beladene Wagen neben einander vorbeifahren konnten.

Aber ſchon Kimon gedachte das Schöne mit dem Nützlichen, das Erhabene mit dem Unentbehrlichen zu verbinden. Er verſchönerte einen großen Porticus in Athen, die Stoa poikilê, nach ihrer Verſchönerung die στοὰ ποικίλη genannt. Der erſte Maler ſeiner Zeit, Polygnotus, der Freund des Kimon und Geliebte ſeiner ſchönen Schweſter Elpenike, ſchmückte ſie unentgeltlich mit Gemälden der Trojanerinnen und der Schlacht bei Marathon. Gegen Ol. 80, 3. beſchloſſen die Athenienſer auch die von den Perſern zerſtörten Heiligthümer wieder aufzubauen. Der Bau des ſchönen Theſeustempels hatte ſchon Ol. 77, 4. begonnen aus penteliſchem Marmor; im Innern mit Gemälden von Mikon geſchmückt. Eine Zeitlang hatten ſich Kimon und Perikles, Nebenbuhler in der Gunſt des Volks, das Gegengewicht gehalten. Ol. 80, 1. aber wird Kimon durch die Kabale des Perikles verwieſen. Nach acht Jahren wieder zurückgerufen, erfocht er noch den glänzenden Sieg bei Cypern, räumte aber bald darauf durch den Tod ſeinen Platz für immer dem Perikles. (Ol. 83, 1.)

Bauwerke des Perikles.

Noch als Privatmann ließ Perikles ein Odeum, ᾠδεῖον, bauen. Das eigentliche Theater war nur für dramatiſche Spiele beſtimmt, und dieſe wurden nur am Feſte der Dionyſien aufgeführt. Das Odeum wurde daher für Wettkämpfe der Citharöden und Rhapſoden errichtet. Es war ein rundes Gebäude, eine Rotunde (tholus) mit einem ſchirmförmigen Dache, zeltähnlich ſich erhebend; daher die athenienſiſche Eitelkeit ſich nur zu gern die Behauptung gefallen ließ, es ſei dem Prunkzelte nachgebildet, in welchem Xerxes auf einem ſidoniſchen Schiffe ſeine Flotte gemuſtert. Zum Sparrwerk des Daches, fügte dieſelbe Eitelkeit hinzu, hatte man die Maſten der zerſtörten perſiſchen Flotte verwendet. — Trefflich nach den Geſetzen der Akuſtik berechnet, war den Zuhörern gegenüber die Conſtruction der Bühne. Sie endete in drei Wänden, die unter ſtumpfen Winkeln aneinander ſtießen. Mit dem Odeum verbunden war das πρυτανεῖον, die Rüſt- und Zeugkammer für das Feſtgeräth der Panathenäen. Später zerſtörte Ariſtion, der Feldherr des Mithridates, dieſes Gebäude, um dem Sulla das Holz zu Belagerungsmaſchinen zu entziehen. — Das Odeum, welches Pauſanias ſah, war ein neues, ſpäter erbautes.

Zahlreiche und höchſt vollendete Tempelbauten in der Zeit des Perikles, und größtentheils durch ihn ſelbſt veranlaßt, verſchönerten ganz Attika. Unter ihnen ragen hervor:

1) Der Myſterientempel zu Eleuſis, mit mancherlei Vorbauten, nicht ein Oblongum, wie die übrigen griechiſchen Tempel, ſondern ein vollkommenes Quadrat bildend, jede Seite 166 Fuß lang; im Innern mit vier querdurchlaufenden doriſchen Säulenreihen in zwei Stockwerken. Unter des großen Baumeiſters Iktinus Leitung wurde dieſer Tempel von Koröbus, Metagenes und Xenokles erbaut.

2) Der größere Tempel der Nemeſis zu Rhamnus wurde gleichfalls zu Perikles' Zeit begonnen, jedoch erſt ſpäter vollendet.

3) Tempel der Pallas auf dem Vorgebirge Sunium, im ſchönſten doriſchen Style. Er iſt noch erhalten. — In Athen ſelbſt wurde des Theſeustempels ſchon oben gedacht.

Das Vollendetſte aber, was Perikles entſtehen ließ, das höchſte Muſter des griechiſchen Architekturſtyls, waren in Athen der Parthenon, das heilige Haus der Jungfrau, und die Propyläen.

Auf der Akropolis zu Athen ſtanden zwei Haupttempel der Minerva; wenn man den Berg erſtiegen hatte, links der uralte Tempel der Athena Polias und des Poſeidon Erechtheus, welcher nach der Zerſtörung des Perſerkrieges wieder erneuert, aber erſt nach Ol. 92, 4. vollendet ward. Es war ein Doppeltempel, ναὸς διπλοῦς, wozu noch gegen Weſten ein beſonderes Gemach kam, das Pandroſeion. Das ganze combinirte Gebäude hieß auch das Erechtheum. Dieſem Heiligthum gegenüber auf dem höchſten Theil der Plateforme der Akropolis erhob ſich der Tempel der Jungfrau, ὁ Παρθενών, unter der Leitung der Architekten Iktinus, Kallikrates und Karpion gebaut, Ol. 85, 3. vollendet. Iktinus hatte nebſt Karpion auch eine eigene Schrift über dieſen Tempel herausgegeben, welcher ſchon im Alterthum als Muſter einer vollendeten Symmetrie, der ſchönſten Verhältniſſe bewundert wurde. Er war ganz aus penteliſchem Marmor und maß 227 engliſche Fuß in der Länge, 101 Fuß in der Breite, 65 Fuß Höhe. Er war rings von einem Säulengang umgeben, welcher an den beiden ſchmalen Seiten eine Vor- und Rückcella bildete. Doriſche Ordnung, cannelirt und von den ſchönſten Verhältniſſen; die vollendete doriſche Säule, acht an jeder ſchmalen Seite, ſiebzehn an der langen, die Eckſäulen mitgerechnet. Auf drei mächtigen Stufen erhebt ſich die ganze Tempelmaſſe. Der weiße Glanz des Marmors war in einzelnen Theilen durch bunte Farben und Goldſchmuck gehoben.

„In der Mitte der Cella, zwiſchen den beiden inneren Säulenreihen, war der Theil des Fußbodens, welcher die Baſis der Statue bedeckte, ſtatt aus Marmorplatten blos aus gelbem attiſchem πῶρος, und rings um das Bild der Fußboden faſt einen Zoll tiefer gelegt, um zur Zeit großer Trockenheit Waſſer darin auszuſchütten und

durch ſeine ſchnelle Verdunſtung die Luft und das elfenbeinerne Bild zu feuchten." (Reß, Hellenika, I, 1, 18.)

Zu den Heiligthümern der Akropolis führten auf der Weſtſeite die berühmten Propyläen, welche derſelbe Perikles durch den Architekten Mneſikles aus pentelikſchem Marmor erbauen ließ. Der Bau begann Ol. 85, 4. bis Ol. 87, 1. Auf 2012 Talente (2,766,500 Thaler) beliefen ſich die Koſten. — Die Idee von Propyläen in dieſem großartigen Style ſtammte aus Aegypten. Eine prachtvolle Treppe führte auf die Höhe der Akropolis; neben ihr zu beiden Seiten befanden ſich hochaufgemauerte Poſtamente, auf welchen Reiterſtatuen ſtanden. Den Vorplatz, wenn man die Stufen erſtiegen hatte, ſchloſſen rechts eine Kapelle der *Νίκη ἄπτερος*, links eine Pinakothek mit Gemälden des Polygnot. Den Hintergrund ſchloß ein Portal; auf ſechs doriſchen Säulen ruhte das Giebelfeld; ſie bildeten zugleich eine Galerie, welche von zwei Reihen joniſcher Säulen durchſchnitten ward. Von hier gelangte man über drei Stufen und durch fünf Thore abermals an einen Porticus mit ſechs doriſchen Säulen, und nun öffnete ſich der Hof mit ſeinen Tempeln und den zahlreichen Statuen und Weihgeſchenken, über welche Polemon ein eigenes Werk geſchrieben hatte. (Strabo IX.) Die Propyläen ſind das erſte Vorbild unſerer Flügelgebäude.

Bei allen dieſen Unternehmungen aber ſtand dem Perikles ein Mann zur Seite, welchem Keiner ſeiner Vorgänger, Keiner ſeiner Nachfolger je den Rang des erſten plaſtiſchen Genius ſtreitig gemacht hat, Phidias. Bei der großen Anzahl ausgezeichneter Architekten und Bildner hatte Perikles ihm bei allen ſeinen Unternehmungen die oberſte Leitung und Anordnung anvertraut. *Πάντα δὲ διῆπε καὶ πάντων ἐπίσκοπος ἦν αὐτῷ Φειδίας, καίτοι μεγάλους ἀρχιτέκτονας ἐχόντων καὶ τεχνίτας τῶν ἔργων.* (Plut. Per. exc. p. 38.) Im großen Ganzen, wie in den ſcheinbar geringfügigen Einzelnheiten wurde Alles nach der Idee dieſes großen Künſtlers ausgeführt. Unter Phidias' Direction finden wir angeführt *τέκτονες* (Zimmerleute, Holzarbeiter), *πλάσται, χαλκοτύποι* (Erzarbeiter), *λιθουργοί* (Marmorbildner), *βαφεῖς* (Färber für Holzſchnitzbilder und zum

Bemalen einzelner Theile an Marmorwerken), *χρυσοῦ παλαιστῆρες καὶ ἐλέφαντος — ζωγράφοι, ποικίλαι* (Buntweber, Sticker für die *παραπετάσματα* der Tempel und koloſſalen Tempelbilder), *τορευταί*. (Plut. Per. 12.)

So traf Alles zuſammen, um die Schranken niederzuſtürzen, welche den freieren Aufſchwung der Kunſt gehemmt hatten, und in wenigen Jahrzehnten zu leiſten, was Jahrhunderte nur vorbereitet hatten. — Die Schwierigkeiten der Technik waren längſt überwunden, der Sinn für Wahrheit und Natur war erwacht; ein gewaltiges Ringen, um an das volle Licht des Lebendigen ſich durchzuarbeiten, ſchon in der äginetiſchen Schule erkennbar; aber ein Phidias fehlte, um mit Einemmale, gleichſam mit einem kühnen Meißelhiebe, den lebendigen Gott aus ſeinem ſteinernen Körper zu befreien. — Dies iſt der Gang der Natur, dies der Gang der Geſchichte. Langſam und unſcheinbar bildet ſich die Knoſpe — aber ein einziger warmer Frühlingsregen weckt alle Blüthen zur vollen Frühlingsherrlichkeit. Allmählich und immer zögernd bereitet ſich die Vollendung vor, aber die Vollendung ſelbſt iſt das Werk eines Augenblicks. Tauſend Kräfte müſſen ſich mühen, müſſen erſtarken und erlahmen, um die Löſung irgend eines Problems der Weltgeſchichte herbeizuführen, aber die Löſung ſelbſt iſt das Werk eines Einzigen; — eines gottbegabten, mit der höchſten Kraft gerüſteten Individuums. — Ein ſolches war Phidias.

Phidias war von Geburt ein Athenienſer und Sohn des Charmides. (Pauſ. V, 10, 2. Strabo 8, 3. S. 171. vgl. Steph. *Φειδίας Χαρμίδου Ἀθηναῖος*...) Ueber die Zeit, in welcher dieſer größte Künſtler des Alterthums lebte, kann im Allgemeinen kein Zweifel ſein, und auch im Einzelnen ſtehen gewiſſe Data chronologiſch feſt*). Sein Lehrer war, nachdem er vielleicht im frühen Knabenalter die Schule einheimiſcher athenienſiſcher Künſtler beſucht hatte, der Argiver Ageladas. Plinius nennt als Blüthezeit des

*) Vgl. Preller, Erſch und Gruber'ſche Encyklopädie. Art. Phidias. Anm. d. H.

Phidias die vierundachtzigſte Olympiade, eine Angabe, welche mit dem Zeitpunkte übereinſtimmt, in welchem Perikles in Athen den Gipfel ſeiner Macht zu erreichen begann. Aus Euſebius wiſſen wir ferner, daß eine der berühmteſten Statuen des Phidias, das Tempelbild im Parthenon zu Athen, ſchlechtweg *ἡ παρθένος* — die Jungfrau — genannt, unter dem Archonten Theodorus, Olympiade 85, 3. (v. Chr. 438) geweiht worden iſt, und von dem Scholiaſten zu Ariſtophanes' pax 604. erfahren wir aus Philochorus, die verdorbene Stelle des Gloſſators richtig verſtanden, daß Phidias ſtarb, als Pythodorus Archon war, alſo Ol. 87, 1. v. Chr. im Jahre 432. (Vgl. Sillig u. O. Müller, Commentatio de Phidiae vita et operibus. Gott. 1827.)

Mit dieſen Angaben ſtimmt die Statue des jungen Steers Pantarkes überein, welcher Ol. 86 ſiegte und Liebling des Phidias war (*ὁ ἐρώμενος Φειδίου*, Paus. VI, 10, 2. V, 11, 2.), und iſt die Sage gegründet, nach welcher Phidias das Bild ſeines Geliebten auch am Throne des olympiſchen Jupiter verewigte, ſo wiſſen wir auch die Zeit, um welche dieſe berühmteſte aller Statuen vollendet wurde. Er hätte ſie dann erſt nach der Parthenos in Athen begonnen, und wäre etwa einen Zeitraum von fünf Jahren mit ihr beſchäftigt geweſen. — So können wir mit ziemlicher Gewißheit die Zeit der größten Werke, mit welchen Phidias ſeine Thätigkeit krönte und abſchloß, beſtimmen. Wann aber dieſe begann, welcher Zeitraum für ſeine erſten öffentlichen Arbeiten feſtzuſetzen iſt, darüber konnten ſich die Archäologen bis jetzt noch nicht vereinigen. Drei Werke des Phidias nämlich waren, wie berichtet wird, aus der Marathoniſchen Beute. Die Schlacht bei Marathon aber erfolgte ſchon Ol. 72, 3. (490 v. Chr.), und ſo müßte Phidias ſeine größten Unternehmungen als hochbejahrter Greis, etwa in den achtziger Jahren ſeines Lebens, begonnen und beendigt haben. Ja ein Minervenbild zu Pellene war noch *vor* der Minerva auf der Akropolis in Athen, und zwar aus der Marathoniſchen Beute zu Platää, gebildet worden. Indeſſen hätte man auf dieſe Nachricht kein Gewicht legen ſollen. Pauſanias (VII, 27, 1.) ſpricht nicht etwa von

gewissen Merkzeichen, an welchen noch der frühere Styl des Phidias zu erkennen wäre; er berichtet nur, was ihm die Bewohner von Pellene erzählten, welche sich leicht in der fingirten Behauptung gefallen konnten, von dem berühmtesten Künstler das älteste Minervenbild zu besitzen. Vergebens aber ist es, wenn O. Müller zu beweisen sucht, daß jene Eine Minerva auf der Akropolis zu Athen nicht aus der Marathonischen Beute könne gewesen sein, indem die Athenienser in jener Schlacht entweder gar keine Beute gemacht, oder nur eine sehr geringe, welche bei der Armuth jener Zeit zu dringenderen Bedürfnissen mußte verwendet werden. Dem Resultate dieser unhaltbaren Voraussetzungen, daß Phidias zur Zeit der Marathonischen Schlacht noch ein Knabe müsse gewesen sein, steht die ganz bestimmte Nachricht des Plutarch entgegen, daß Phidias auf dem Schilde der Parthenos, deren Zeit wir oben angegeben haben (Ol. 85), sich selbst als einen greisen Kahlkopf abgebildet hat. (*Αὐτοῦ τινα μορφὴν ἐνετύπωσε, πρεσβύτου φαλακροῦ.* Plut. Pericles. Vgl. Facius exc. p. 42. Thiersch's Epochen S. 116.) Nur durch gleiche factische Beweise kann die Marathonische Zeit aus dem Kunstleben des Phidias entfernt und die Minerva des Parthenon, wie der Jupiter zu Olympia aus dem Greisenalter des Phidias hinausgerückt und auf seine jugendlicheren Schultern geladen werden. Von den dreizehn zu Delphi geweihten Statuen sagt Pausanias (X, 10, 1.) ausdrücklich: *καὶ ἀληθεῖ λόγῳ δεκάτης καὶ οὗτοι τῆς μάχης εἰσίν.* Der innere Grund, daß der Umschwung der griechischen Kunst zum Style des Erhabenen und Naturwahren, welcher in den vorgenannten größten Werken des Phidias zur vollen Erscheinung kam, die Frische des männlichen Alters schließen lasse und keineswegs von einem kahlköpfigen Greise zu erwarten sei, ist blos modernen Erfahrungen entlehnt und findet, wie Thiersch so schön gezeigt hat, auf die Lebensverhältnisse der antiken Welt keine Anwendung. Die Uebungen des Gymnasiums, die unverkünstelten Verhältnisse des Lebens, jene dem griechischen Geiste so eigene Mäßigung, die Unbekanntschaft mit den Phantasieen einer bloßen selbstquälerischen Innerlichkeit, erhielten bis an das Ziel des Lebens die Körper gesund, die Sinne klar,

die Kräfte des Geiſtes friſch und ungeſchwächt. Man leſe den Tekipus auf Kolonos, welchen Sophokles in hohem Greiſenalter dichtete' — Ueberdies iſt die Plaſtik, wenn ich ſo ſagen darf, die ruhigſte Kunſt, und wie ſie ſelbſt auf dem Bleibenden beruht, permanenter Natur iſt, ſo übt ſie auch eine gewiſſe conſervative Kraft aus, während die Muſik z. B. zugleich ihre eigene Vergänglichkeit dem Lebensreize der Nerven mittheilt. Ja ſelbſt die moderne Kunſt kennt Beiſpiele von friſcher jugendlicher Thätigkeit im hohen Greiſenalter. Michel Angelo war ſechzig Jahre alt, als er das kühnſte, reichſte und bis zur Erſchöpfung überſchwängliche Werk der Malerei begann, ſein jüngſtes Gericht in der Sixtina zu Rom*).

Von derſelben Art iſt Müller's zweiter Einwurf, entlehnt von der Liebe des Phidias zu dem ſchönen Knaben Pantarkes, welche allerdings in die Zeit gehören muß, wo Phidias zu Olympia mit ſeiner koloſſalen Statue beſchäftigt war. Ein Entzücken an jugendlicher Schönheit mußte darum noch kein thörichter Liebeswahnſinn ſein, ſelbſt wenn die Sage gegründet iſt, daß Phidias den Namen des Lieblings, alſo ein *Παυτάρκης καλός*, auf einen Finger der Jupitersſtatue geſchrieben hat. Clemens Alexandrinus cohort. p. 16, 12. und Arnobius adv. gent. 6, 13. erzählen dies, und es iſt kein innerer Grund vorhanden, mit Thierſch eine reine Erdichtung anzunehmen. Mit Unzialbuchſtaben wird Phidias kein Glied ſeiner Statue entſtellt haben, und ſo hatte er wohl ſchwerlich zu befürchten, ſogleich als ein Tempelfrevler entdeckt und gezüchtigt zu werden. Ueberdies war der Name *Παυτάρκης* (Allhelfer) von der beſten Vorbedeutung und hob die Entweihung dadurch wieder in gewiſſem Sinne auf, daß er ſelbſt in Beziehung auf Jupiter gedacht werden konnte.

So hätten wir als die äußerſten Zeitpunkte von der Kunſtthätigkeit des Phidias Ol. 72, 3. (490 v. Chr.) u. Ol. 87, 1. (v. Chr. 432).

Ueber die Schickſale des Phidias haben wir nur ſehr unzuverläſſige und widerſprechende Nachrichten. Der franzöſiſche Ge-

*) Vgl. Rauch als Schöpfer des Friedrichsdenkmals. Anm. d. H.

lebrte Gedoyn ſchrieb ein Leben des Phidias, ohne Licht über die ſchwierigſten Punkte zu verbreiten (Gedoyn, histoire de Phidias in Acad. des Inscr. T. IX.), und in Schlözer's Weltgeſchichte leſen wir noch die erbauliche Anklage: „Phidias, der göttliche Künſtler, beging zweimal Unterſchleif und ward als Dieb gehenkt!“ (S. 259.) — Heyne hat billiger und wahrer gedacht (Antiquar. Aufſ. I. S. 190—200), und nach den neueſten Unterſuchungen ſtellt ſich folgendes Factum als das einzige auf glaubwürdigen Zeugniſſen beruhende heraus. — Phidias fiel, um mit Böttiger's Worten zu reden, als Opfer des demokratiſchen Undanks. Nach Vollendung des Parthenon wurde Menon, ein Mitarbeiter des Phidias (συνεργός), angeſtiftet, ſeinen Meiſter des Unterſchleifes anzuklagen. Aber Phidias hatte auf Perikles' Rath ſchon von Anfang die ganze Statue ſo eingerichtet, daß alles Gold wieder abgenommen und gewogen werden konnte. Dies geſchah, und der Künſtler wie ſein Gold beſtand die Probe. So Plutarch im Perikles: *ὁ καὶ τότε τοὺς κατηγόρους ἐκέλευσε ποιεῖν ὁ Περικλῆς.* Wahrſcheinlich geſchah dies, als mit Vollendung der Propyläen unter dem Archonten Apſendes (Ol. 86, 4. v. Chr. 433) das ganze große Werk des Perikles an der Akropolis von Athen geſchloſſen war, und nun den *λογισταῖς* Rechenſchaft von der Verwendung des Geldes abgelegt werden mußte. (Silliq. Cat. art. p. 338.) Da nun dieſe Intrigue geſcheitert war, ſo betrachtete man das erkorene Opfer aus einem höheren Standpunkt und rief die Religion zu Hülfe. Der Künſtler hatte ſeine Göttin nicht beſtohlen, darum mußte er ſie gelästert haben. Am Schilde der Minerva war ja unter den Bildern der Kämpfenden Perikles und der alte Glatzkopf Phidias ſelbſt zu ſehen! Für dieſen Frevel ward der greiſe Künſtler, welcher die Tempel ſeines Vaterlandes mit würdigſten Bildungen verherrlicht, ja, wie die Alten ſelbſt erzählten, das religiöſe Gefühl ſelbſt befeſtigt und geſteigert hatte, gefänglich eingezogen und ſtarb im Kerker.

Plaſtiſche Werke des Phidias.

Die Werke des Phidias, welche von den Alten angeführt werden, ſind in der Hauptſache, wenn wir ſeine kleineren Gelegenheitsarbeiten umgehen, in welchen er ebenſo bewundert wurde, wie in ſeinen größten und erhabenſten Schöpfungen, folgende:

Zu Rom nennt Plinius (34, 19. p. 650) im Tempel der Fortuna von Catulus geweiht einen ehernen unbekleideten Reiter, ohne die Bedeutung deſſelben näher anzugeben, und ebendaſelbſt zwei Statuen aus Erz, welche mit dem Pallium bekleidet waren, signa pallata.

Auf dem Forum des Friedens zu Rom ſah man eine andere Statue des Phidias, wie ihre Inſchrift lehrte. (Procop. bell. Goth. IV, 22.) Was ſie vorſtellte, wird nicht angegeben; wahrſcheinlich war es der eine von den beiden Reiterſſen auf dem Monte Cavallo zu Rom, welcher noch den Namen des Phidias trägt.

Hiezu kommt eine Amazone, welche Phidias im Wettſtreit mit einem andern Künſtler, wie man erzählt, gefertigt hatte. Von ihr wird ſpäter die Rede ſein.

Als Uebergang zu den Göttergeſtalten des Phidias nennen wir die dreizehn ehernen Statuen, welche die Athenienſer aus der Marathoniſchen Beute nach Delphi weihten, hiſtoriſche Helden, Landesheroen und Götter: Minerva und Apollo, Miltiades und Erechtheus, dann Cecrops, Pandion, Oeneus, Antiochus, Aegeus, Acamas, Oeneus, Theſeus und Phyleus, ein Statuenverein, für den atheniſchen Nationalſtolz reich genug an erhebenden Erinnerungen. (Paus. X, 10, 1. 2.)

Die Reihe der Götterbilder beginnen wir billig mit der großen Göttermutter, deren Tempelbild Phidias für das μητρῷον in Athen gebildet hatte; aus welchem Material, iſt unbekannt. (Paus. I, 3, 4.) Durch Arrian aber (Peripl. Pont. Eux. p. 2.) wiſſen wir, daß ſie ſitzend dargeſtellt war, in der Hand die Cymbel hielt, und unten an ihrem Throne Löwen ſtanden.

Aehnlich erſcheint ſie noch auf Münzen. (Vgl. Millin. gal. myth. 4, 13.)

Auf der Akropolis von Athen ſtand ein ehrner Apollo des Phidias, *Παιώνιος* genannt, weil der Gott einſt das Land von einer Heuſchreckencalamität gerettet hatte. (Pauſ. I, 24, 8.)

Nach Athenagoras (legat. pro Arist. 14. p. 16. Dechair.) war auch der Aesculap zu Epidaurus ein Werk des Phidias. Von Pauſanias (V. 11, 5.) erfahren wir nur, daß die Statue aus Gold und Elfenbein beſtand.

Am Eingang des ismeniſchen Heiligthums bei Theben ſtand neben einer Minerva von Skopas aus Marmor auch ein Mercur des Phidias. (Pauſ. IX, 10, 2. *ἀναθήματα πρόναια.*)

Eine Venus aus Marmor von ausgezeichneter Schönheit (eximiae pulchritudinis) ſah man in den Hallen der Octavia zu Rom. (Plin. 36, 4. p. 725.) Dieſelbe Göttin als Venus Urania hatte Phidias aus pariſchem Marmor für ihren Tempel in Athen in der Nähe des Keramikus gebildet. (Pauſ. I, 14, 6.) Eine zweite Venus Urania des Phidias, welche im Venustempel zu Elis ſtand, war aus Gold und Elfenbein. Der eine Fuß der Göttin ruhte auf einer Schildkröte (Pauſ. VI, 25, 1.), eine Allegorie, deren Sinn nach der treuherzigen Meinung des Plutarch Nichts weiter bedeutet, als daß ſich für verheirathete Frauen die Bewachung des Hauſes und Stillſchweigen gezieme. (Plut. de Is. et Os. Facies exc. p. 45.)

Mit der beſonderſten Vorliebe aber, wie es ſcheint, und mit dem glänzendſten Erfolge widmete Phidias ſeine Thätigkeit der Minerva und dem Jupiter, ja von dieſen Götteridealen ward er der Schöpfer.

1) Pallas Promachos. Das koloſſalſte unter den Bildern der Minerva, in welchen Phidias das Ideal dieſer Göttin, in ihr das höchſte Ideal der attiſchen Jungfrau gleichſam epiſch und allſeitig zu erſchöpfen ſuchte, war aus Erz. Die Zehnten der Marathoniſchen Beute wurden zur Errichtung dieſer Statue verwendet (*ἀπὸ Μήδων τῶν ἐς Μαραθῶνα ἀναβάντων*, Pauſ. I,

28, 2.) Ganz dieſem ihrem Urſprunge gemäß, an Heldenmuth und den Beiſtand einer höheren Streitmacht mahnend, war dieſe als Pallas *πρόμαχος* gedacht; das heißt: ſie hatte den Schild gehoben, die Lanze in etwas geſenkt, den Blick feſt in die Ferne gerichtet, und die Bewegung der ganzen Geſtalt war ſchreitend, wie man ſich denken muß, im *ἐνόπλιος ἐμβατήριος*. So erſchien dieſe Statue, noch als Schreckbild die Mauern der Stadt umwandelnd, dem Alarich, als er 395 n. Chr. vor Athen gerückt war. (*Τὸ μὲν τεῖχος ἐώρα περιστοιχοῦσαν τὴν πρόμαχον Ἀθηνᾶν* etc. Zosim. hist. V, 5. p. 407 ed. Reitemeyr.) Nicht umſonſt war dieſer Statue der höchſte Punkt Athens angewieſen. Sie ſollte Stadt und Umgegend beherrſchen und überwachen, und ſtand deshalb auf der Akropolis, aber nicht — wie noch Böttiger glaubte — im Tempel der Athene Polias, ſondern unter freiem Himmel zwiſchen den Propyläen und dem Parthenon. (O. Müller, de aede Minervae Poliadis p. 19.) So ſehen wir ſie noch auf Münzen von Athen (Mionnet descr. suppl. 3. pl. 18. M. u. Oeſt. XX, 104); bei Demoſthenes heißt dieſe Statue *ἡ μεγάλη Ἀθηνᾶ* (de falsa leg. §. 272. ed. Bekk.), und von welch' koloſſalem Maaßſtabe, von welch' imponirendem Anblicke ſie muß geweſen ſein, läßt ſich nach der Angabe des Pauſanias ermeſſen, daß man die Spitze ihrer Lanze und den Buſch des Helmes ſchon aus weiter Ferne zur See erblickte, wenn man das Vorgebirge Sunium umſchifft hatte: *ταύτης τῆς Ἀθηνᾶς ἡ τοῦ δόρατος αἰχμὴ καὶ ὁ λόφος τοῦ κράνους ἀπὸ Σουνίου προσπλέουσιν ἔστιν ἥδη ἀνθρώπῳ*. Bei dieſer koloſſalen Größe war die Statue dennoch auch mit feineren Cälaturarbeiten geſchmückt, ſo am Schilde mit dem Kampfe der Centauren und Lapithen. Doch hatte dieſe Bilder der vielbeſchäftigte Phidias durch einen eigenen Meiſter dieſes Faches, durch Mys, angeblich nach Zeichnungen des Parrhaſius fertigen laſſen. Der letztere Name beruht übrigens ſicherlich auf einem ſchwer zu berichtigenden Irrthum des Pauſanias. Denn mit Müller anzunehmen, daß jene Cälaturen erſt lange Zeit nach der Statue gebildet wurden, iſt ganz unſtatthaft. (Vgl. Sillig Cat. Art. p. 288 f.)

2) Pallas *Ἀρεία*. Nahe verwandt in Urſprung und Bedeutung war ein zweites Minervenbild des Phidias, die Pallas *Ἀρεία* (die Streitbare), zu Platää im Tempel der Göttin dieſes Namens, welcher von dem Antheil der Marathoniſchen Beute erbaut war, den Athen den Platäenſern überlaſſen hatte. Die Statue war ein vergoldetes ξόανον, das Angeſicht aber, ſowie Hände und Füße aus pentelikſchem Marmor, und an Größe gab ſie nur wenig dem ehernen Koloß auf der Akropolis nach. (Pauſ. IX, 4, 1.)

3) Die Lemnia. Von anderem Charakter muß ein Erzbild der Minerva geweſen ſein, welches gleichfalls auf der Akropolis ſtand. Es war von den Lemniern geweiht, und hieß deswegen die Lemnierin. (Pauſ. I, 28, 2.) Pauſanias bezeichnet ſie als unter den Werken des Phidias beſonders ſehenswerth, *τῶν ἔργων τῶν Φειδίου οἷς μάλιστα ἄξιον*, ja ſie ward auch vorzugsweiſe die Schöne (*καλλίπρωρος*) genannt. (Tam eximiae pulchritudinis, ut formae cognomen meruerit. Plin. 34, 19. p. 650.) Lucian bewundert an ihr den ſchönen Umriß des Geſichtes, die Zartheit der Wangen und das Ebenmaaß der Naſe. (*Τὴν δὲ τοῦ πατρὸς προσώπου περιγραφήν, καὶ παρειῶν τὸ ἁπαλόν, καὶ ῥῖνα σύμμετρον.* Imagg. opp. V. p. 141. 142.) Was demnach in dem Ideale der Pallas Strenges, ja Furchtbares liegt, war hier zwar nicht vertilgt, aber doch in den Hintergrund getreten, um dem Bilde der reinſten Jungfräulichkeit eine hohe, geheimnißvolle Würde zu verleihen. — Auf einer ſehr zierlichen Gemme, welche den Namen des Aspaſius trägt, und nun im Cabinette zu Wien ſich befindet, glaubte Böttiger eine Nachbildung dieſer Kallimorphos vermuthen zu dürfen. (Eine Zeichnung bei Mill. g. m. 37, 132.)

4) Κλειδοῦχος, 5) zu Rom, 6) zu Elis, 7) zu Pellene. — Wir erwähnen in der Kürze noch vier andere Minerven, die Kleidouchos, deren Plinius gedenkt, und nach demſelben Gelehrten ein Minervenbild, welches Paulus Aemilius nach Rom gebracht hatte; beide aus Erz (Plin. 34, 19. p. 650), und zwei toreutiſche aus Gold und Elfenbein, wovon die eine im Minerventempel zu Elis ſtand, und auf dem Helm einen Hahn hatte

(Paus. VI, 26, 2.), die andere einen Tempel zu Pellene in Achaia schmückte und für das älteste der berühmteren Minervenbilder des Phidias ausgegeben wurde. (Paus. VII, 27, 1.)

8) ἡ Παρθένος. — Die Krone aber aller Minervenbilder des Phidias, das Idealbild aller späteren Künstler, war die Tempelstatue des Parthenon auf der Akropolis von Athen, welche ausschließlich die Jungfrau genannt wird. (Ἐν ἀκροπόλει δὲ τῇ Ἀθηναίων τὴν καλουμένην παρθένον. Paus. V, 11, 5. Τῆς καλουμένης ὑπὸ Ἀθηναίων παρθένου. X, 34, 4.) Sie war 26 Ellen hoch, d. i. 39 Pariser Fuß; in aufrechter Stellung und vollkommen ruhiger Haltung; ἄγαλμα ὀρθὸν ἐν χιτῶνι ποδήρει (Paus. I, 24, 7.). Das Angesicht, die Arme und die äußersten Füße waren aus Elfenbein, das lange bis zur Erde niedersinkende Gewand aus Gold konnte abgenommen werden, und wog nach Philochorus beim Scholiasten des Aristoph. av. 604 vierundvierzig Goldtalente, nach unserm Geldwerth 786,500 Rthlr. Die Augen waren eingesetzt, wahrscheinlich aus edlen Steinen (Plat. Hipp. M. ed. Heind. p. 159), um dem Homerischen γλαυκῶπις, der „feurigblickenden" Pallas ganz zu entsprechen. Unter der Brust, welche mit der Aegis bedeckt war (παρθένον, καλήν, γλαυκῶτιν, ὑψηλήν, αἰγίδα ἀνεξωσμένην Max. Tyr. dissert. 14, 1. p. 260 ed. R.), dienten Schlangen als Gurt. Das Schreckbild der Gorgone in der Mitte des Panzers war von Elfenbein, aber nicht erst später, wie Böckh und nach ihm Sillig (C. A. p. 343) behauptet, an die Stelle des früheren aus Gold gesetzt. Denn an einer Statue aus verschiedenem Material muß das Gorgonenhaupt mit dem Angesichte der Göttin aus einem und demselben Stoffe gefertigt sein. Zur Erde ruhte der Schild, und neben diesem erhob sich der Drache des Erichthonius. In der einen Hand hielt die Göttin endlich den Speer, in der anderen vier Ellen hoch die Nike. — Auch für die Kunstbetrachtung des Nähertretenden war gesorgt. Auf dem Helme, wie man sich denken muß, als Stützpunkt des Helmbusches, ruhte die geheimnißvolle Sphinx, an den beiden Seiten war er in Relief mit Greifen geschmückt. Dies wissen wir von Pausanias: μέσῳ

μὲν οὖν ἐπίκειταί οἱ τῷ κράνει Σφιγγὸς εἰκών, καθ' ἑκάτερον δὲ τοῦ κράνους γρῦπές εἰσιν ἐπειργασμένοι (I, 24, 5.), und hiernach müssen die Worte des Plinius: sub ipsa cuspide Sphinx verbessert werden. An den hohen Sohlen der tyrrhenischen Fußbekleidung war ein Centauren- und Lapithenkampf zu sehen, auf der inneren Wölbung des Schildes der Gigantenkrieg gebildet, auf der äußeren die Amazonenschlacht. In letzterem Bilde hatte Phidias, wie es heißt, sich selbst und seinen Beschützer Perikles verewigt. Ein alter Kahlkopf, der mit beiden Händen einen Stein emporhält, war sein Selbstporträt. Den Perikles hatte er im Kampfe mit einer Amazone vorgestellt. Durch die mit dem Speer gehobene Hand wurde das schöne Gesicht zur Hälfte bedeckt. (Plut. Pericl.; vgl. Facius exc. p. 41.) — Auffallend stimmt mit dieser Schilderung ein Vasengemälde überein, welches Millin bekannt macht. (Peint. de vases I, 16. Gal. myth. 135, Nr. 498.) Die ganze Bildung zeigt, daß dies Gemälde einem Original entnommen ist, welches bestimmt war, den Rand eines Kreises zu füllen, und die eben bezeichneten Porträtfiguren sind den wesentlichen Zügen nach kaum zu verkennen. — Am Fußgestell der Göttin endlich war noch die Geburt der Pandora zu sehen. Zwanzig Göttergestalten waren versammelt, um das erstgeborene Weib mit ihren Gaben zu begrüßen und auszustatten. Denn ohne Frage muß bei Plinius statt ibi dii sunt XX numero nascentes gelesen werden: adsunt nascenti. (Böttiger And. S. 90.) Die Bedeutung dieses Bildes ergiebt sich aus Hesiod.

Das berühmteste Minervenbild war lange Zeit die Statue aus dem Palaste Giustiniani in Rom (abgebildet in gal. Giust. I, 3. M. u. Oest. II, 19, Nr. 205), von welcher Meyer eine Schilderung in die Horen einrückte (1795. St. 2, S. 42). Sie überschreitet nicht das gewöhnliche Maaß. Den alten Styl erkannte Winckelmann an der breiten Fläche und den scharfen Ecken der Nase. (Werke IV, S. 183.) Doch hat ihre ganze Bildung, wie die Herausgeber Winckelmann's bemerken (S. 340), für den jetzigen Geschmack mehr Anziehendes.

Verwandt mit dieſer ſcheint die vollkommen erhaltene Pallasſtatue aus der Villa Albani zu ſein. Winckelmann erklärt ſie für das ſchönſte Pallasbild. (IV, 118.) Die Falten des Gewandes werden als Meiſterſtücke der Zeichnung gerühmt, wiewohl ſie nicht in breiten und ungeſtörten Maſſen gehalten ſind. (Anm. zu S. 339.) Das Profil iſt von der höchſten Reinheit, prächtig die Wölbung des Kinnes, von wunderbar ernſter Lieblichkeit der halbgeöffnete Mund.

Phidias vollendete für immer das Ideal der Pallas, in welchem ruhige Hoheit, Klarheit und Tiefe des Geiſtes, vollendete Schönheit, aber zugleich die ſtrengſte jungfräuliche Züchtigkeit und Erhabenheit über jede Schwäche die Grundzüge bilden. Scheint in einzelnen Statuen ihr ſtrenges Weſen ſich zu mildern, ſo gehört der freundlichere Zug nicht dem Weibe, ſondern der Göttin. — Dem ſtrengjungfräulichen Charakter entſpricht noch die Körpergeſtalt. Die Hüften ſind ſchmal, faſt männlich, die Bruſt mäßig und von der furchtbaren Aegis geſchützt. Charakteriſtiſch iſt beſonders die Bildung des Auges: mäßig gewölbt und wenig geöffnet, etwas geſenkt, in ſtiller Betrachtung. Dadurch beſonders unterſcheidet ſich Pallas von der ſonſt leicht zu verwechſelnden ſpäteren Roma. — Nur als Promachos hat ſie das Auge geradeaus gegen die Hand gerichtet. (S. das Profil bei Winckelmann VI, A.).

Unter den beſſeren Minervenſtatuen, welchen die Parthenos des Phidias zu Grunde lag, ſind noch folgende zu nennen:

Eine koloſſale Minervenſtatue aus der Chigiſchen Sammlung iſt die jetzt im vierten Zimmer des Muſeums zu Dresden befindliche. Sie iſt acht Fuß hoch, merkwürdig auch durch die Conſtruction ihrer Verhältniſſe, welche durchaus für einen ſehr hohen Standpunkt berechnet ſind, und deswegen nicht nach dem übrigens trefflichen Kupferſtiche in Becker's Muſeum (T. 11) beurtheilt werden dürfen. Wie die Parthenos des Phidias trägt ſie den bis auf die Füße niederfallenden Chiton. Ueber dieſes Gewand iſt dann des Peplos das ſogenannte Dipteridion geworfen, welches, aus zwei Stücken beſtehend, die Bruſt und den Rücken bedeckt. Die

zierlichen Wellenlinien, in welchen ſich die Enden dieſes Gewandtheiles brechen (πτερύγια), contraſtiren vortrefflich mit den einfachen, mehr geradlinigen, ſich ſchwer niederſenkenden Falten des Chitons. Auf der rechten Schulter iſt die ſchuppenbedeckte Aegis befeſtigt, und zieht ſich von da quer über die Bruſt unter den linken Arm weg. Majeſtätiſche Ruhe, ohne alle Prätenſion pomphafter Feierlichkeit herrſcht über der ganzen Geſtalt, und das erhabene Haupt iſt in ſanfter Neigung dem Beſchauer zugekehrt. Leider ſind die Arme modern und das Angeſicht ſtark überarbeitet worden, wenn es nicht neu iſt. (Vgl. Schorn in Böttiger's Amalthea II, S. 206 ff. und Hase's Verzeichniß S. 48 Nr. 182.)

Große Aehnlichkeit mit dieſer Statue hat eine Minerva in dem Caſſeler Muſeum (M. u. Deſt. II, 210.), welche von einigen franzöſiſchen und deutſchen Kunſtkennern unter die Werke vom erſten Range gerechnet wird. (Abgebildet iſt ſie im Musée par Bouillon livr. 8, und beſchrieben von Völkel in Welcker's Zeitſchrift S. 156 ff.) Man rühmt beſonders die treffliche Anordnung des Gewandes, die Abwechslung breiter und ſchmaler Maſſen, und die leichten Bewegungen des Stoffes, welche durch das Aufſtoßen des Gewandes auf dem Boden entſtanden ſind. — Von großer techniſcher Meiſterſchaft zeugt beſonders noch die Aegide, an welcher der Marmor täuſchend die Natur eines zähen und doch nachgebenden Stoffes angenommen hat; denn die Aegide iſt von Leder zu denken.

Schön iſt auch die Minervenſtatue in der Hope'ſchen Sammlung zu London. (M. u. Deſt. XX, Nr. 211.) Ihr vollkommen entſprechend iſt die koloſſale Prachtſtatue in Neapel.

Keine Statue aber iſt ſo ganz geeignet, unſere Einbildungskraft zu unterſtützen, wenn wir uns den Totaleindruck von der Parthenos des Phidias vergegenwärtigen wollen, als die Pallas von Velletri. (M. u. Deſt. II, 19. Nr. 204.) Sie wurde in der Nähe dieſer Stadt im Jahre 1797 gefunden, und kam nach Paris, wo ſie nun im Louvre ſteht. Aus dem ſchönen pariſchen Marmor gemeißelt, erreicht ſie eine Höhe von 9½ Fuß. Der

Helm iſt nicht geſchmückt, und hat die zurückgelehnte Form des ächten altgriechiſchen Viſirhelmes. Mögen gewiſſe Kenner im Einzelnen die freie Vollendung des Meiſters vermiſſen! Der Wurf des reichen Gewandes, die Größe der Formen, die koloſſale Maſſe der ganzen Geſtalt, die ſtrengen und doch friedlichen Züge des Hauptes; alles dies iſt von erſtaunender Wirkung. Zu bedauern iſt, daß dieſe Statue falſch reſtaurirt ward. Sie ſollte in der einen Hand die Lanze, in der anderen — wahrſcheinlich aus Erz — die Victoria halten. (Vgl. Fernow, deutſcher Merkur 1798. I, 299. Millin, Monum. inéd. II, S. 189—198. Anm. zu Winckelm. IV, 340; ihr Profil B. VI, C. 5, 563. Clarac, Descr. des antiq. du M. R. S. 135. Mus. Nap. I, 7. Bouill. I, 23.)

Wir übergehen andere minder bedeutende Minervenbilder, um noch eines der ausgezeichnetſten zu nennen, wiewohl von der ganzen Statue nur noch Kopf und Bruſt erhalten iſt, — wir meinen die koloſſale Büſte, welche jetzt in der Glyptothek zu München ſteht, und früher in die albaniſche Sammlung gehörte. (M. u. Deſ. II, 19, Nr. 198.) Sie gleicht auffallend dem Kopfe an der Statue von Velletri. Der Helm iſt nicht verziert, und ſtatt des Buſches dient eine Schlange. Das geſcheitelte Haar fällt über den Nacken, von einem Bande zuſammengehalten. Die Behandlung des Haares verräth noch Spuren des älteren Styls; ſie ſind nicht in leichteren Partieen gehalten, ſondern ziehen ſich drahtartig neben einander hin, ohne mehr Sorgfalt erkennen zu laſſen, als ſich mit dem Charakter einer Göttin verträgt, deren einziger Toilettenſchmuck der männliche Helm und der jungfräuliche Anſtand iſt. Die Züge des Angeſichts ſind von der höchſten idealen Schönheit. Mund und Wange ſtreng und ernſt, unbeſchreiblich die ſtille, in ſich gekehrte, tiefſinnende Ruhe des geſenkten Blickes und der edelgeformten Stirn. Es iſt dieſes Bild der reine, abſtracte Gedanke in Marmor verkörpert.

Abbildungen finden ſich in Millin, Monum. ant. inéd. II, 24. bei Bouillon, Mus. des antiq. und M. u. Deſ. II, 19, Nro.

198., aber keine giebt einen deutlichen Begriff von der Herrlichkeit des Originals.

Der olympische Jupiter.

Die zweite große Idealschöpfung des Phidias war Jupiter, als höchster Weltgebieter, in ruhiger Größe thronend, sieggekrönt und siegverleihend, an dem Ort errichtet, der ganz Griechenland zu heiligen Spielen versammelte, zu Olympia in Elis. Der Eleer Libon hatte den Tempel gebaut, in dorischer Ordnung, 230 griechische Fuß tief, 95 breit und 68 hoch. Der Pronaos wie der Opisthodomos war durch Gitterthüren (*θύραι χαλκαῖ*) zwischen Säulen geschlossen; die Cella mit oberen Galerieen umgeben (*στοαὶ ὑπερῷοι*). Hier stand der Koloß des Phidias, der thronende Jupiter. Die Größe der Statue war ein Tempelgeheimniß. Man hatte Schriften darüber, aber Pausanias (V, 11, 4.) tadelt sie und bemerkt, daß die Statue größer erscheine, als sich aus den künstlichen Berechnungen ihres Maaßes ergab. Eine ganz natürliche Folge von den viel tiefer liegenden und künstlerischen Berechnungen des Bildners selbst, mit welchen er das Auge des Beschauers zu täuschen und gleichsam zu erweitern wußte. (S. Vatican. Apollo S. 209.) Aber schon im Alterthume wurden hie und da gerade die tiefsinnigsten Motive des großen Künstlers mißverstanden. Man fand in der Größe der Statue ein Mißverhältniß zur Höhe des Tempels, und witzelte, der Gott würde, wenn er sich von seinem Sitze erhöbe, das Dach vom Tempel stoßen (*ὥστ' ἔμφασιν ποιεῖν, ἐὰν ὀρθὸν γένηται διαναστάς, ἀποστεγάσειν τὸν νεών.* Strabo VIII, 3. p. 171 ed. St.), nichts ahnend von dem Gedanken, daß, wie Böttiger richtig bemerkte, diese Tempelmauern nur den ruhenden Gott fassen und beschränken können. — Der Gott war, wie schon erinnert, thronend vorgestellt; der bis an die Hüften unverhüllte Oberleib aus Elfenbein, alles Andere, was zu Attributen, zur Drapirung gehörte, überhaupt von unorganischer Natur ist, aus Gold und anderen kostbaren mineralischen und vegetabilischen Stoffen. Das volle Haupthaar war aus Gold angesetzt, und einzelne Locken wo-

gen nach Lucian ſechs Minen, etwa dreihundert Louisd'or. (*Δύο τῶν πλουσίων ἀποκείραντας, ἑξ μνᾶς ἑκάτερον ἕλκοντα.* Luc. Jup. Trag. opp. ed. Schmieder V, p. 484.) Auf dem Haupte ruhte ein Kranz aus Oelzweigen, wahrſcheinlich in natürlichen Farben ſpielend. In der Rechten trug Jupiter eine Nike, gleichfalls aus Gold und Elfenbein, das Haupt bekränzt und in der Hand die Siegerbinde (*ταινίαν*) haltend; mit der Linken hatte er das Scepter gefaßt, das im Farbenglanze aller Metalle ſpielte (*μετάλλοις τοῖς πᾶσιν ἠρθισμένον*, Paus.), und eben den ruhenden Adler trug. Ein faltenreiches Gewand rollte vom Schooße des Gottes zu den Füßen nieder, es war aus Gold, und in buntſchillernden Farben mit den Bildern von Thieren und Lilien geſchmückt. Hier beſonders, ſowie auch an anderen Theilen dieſes Wunderwerkes, wo es auf den Schmelz und die Harmonie der Farben ankam, war Phidias von einem Maler, ſeinem Bruderſohn Panänus, unterſtützt worden. (*Πάλλα δὲ συνέπραξε τῷ φειδίᾳ Πάναινος ὁ ζωγράφος, ἀδελφιδοῦς ὢν αὐτοῦ καὶ συνεργολάβος. πρός τε τὴν τῶν ξοάνων κατασκευήν, διὰ τὴν τῶν χρωμάτων χάριτιν καὶ μάλιστα τὴς ἑαυτοῦ.* Strabo VIII, 3. p. 171. ed. ster.).

Würdig des Götterkönigs war der Thron, auf welchem er ruhte (Quatrem. de Q. pl. 13), in kunſtvoll geordnetem Wechſel von Gold und Edelſteinen, Ebenholz und Elfenbein. (*Ποικίλος μὲν χρυσῷ καὶ λίθοις, ποικίλος δὲ καὶ ἑτέρῳ τε καὶ ἐλέφαντί ἐστι.* Paus.) An den Füßen des Thrones ſtanden vier Siegesgöttinnen, in Tanzbewegung vorgeſtellt, aus Gold wie alle kleinen Figuren; zwei andere den Füßen des Gottes gegenüber. An den beiden vorderen Füßen des Thrones ſah man zugleich Sphinxe, thebaniſche Knaben raubend, und unter ihnen in Relief gebildet Apollo und Diana, mit ihren Pfeilen die Kinder der Niobe erlegend. Die Querleiſten, welche die Füße des Thrones verbanden, waren mit ſieben Bildern geſchmückt, von welchen ein achtes, man wußte nicht wie, zu Pauſanias' Zeit abhanden gekommen war. Unter ihnen, außer dem Kampfe des Herakles und Theſeus mit den Amazonen, auch der Liebling des Phidias, der ſchöne Pantarkes, in Geſtalt eines Knaben, welcher

ſich ſelbſt die Siegesbinde um das Haupt legt. — Auf dem oberſten Rande des Thrones ſtanden auf der einen Seite die drei Horen, auf der anderen die Grazien, gewiß in zierlichem Tanzſchritte, mit dem harmoniſchen Wechſellaufe der Zeit das Bild des Reizes und der Anmuth verknüpfend. Auf dem Schemel ruhten neben den Füßen des Gottes goldene Löwen, und die Fläche deſſelben ſtellte in Relief den Kampf des Theſeus und der Athene mit den Amazonen dar. An der Grundſtufe endlich, welche den ganzen Thron trug, ſah man noch den ganzen Götterolymp, die Geburt der Aphrodite feiernd. An dem einen Ende beſtieg Helios eben den Wagen, neben ihm ſtand Jupiter, Juno und die Charis, dann Hermes, Heſtia und Eros, dieſer die Aphrodite empfangend, welche eben aus dem Meere emporſtieg, und von der Peithe bekränzt ward. Nach dieſer Gruppe folgte Apollo mit Artemis, Athena und Herakles, und am Rande des Bildwerkes, dem Helios dort entſprechend, Selene. (Eine muthmaßliche Wiederherſtellung dieſes Reliefs bei Gerhard, die zwölf Götter Griechenlands, 1842. t. 3, 2.) Eine Bruſtwehr (*ἔρυμα τρόπον τοίχου πεποιημένον*) umgab das ganze Kunſtwerk, von Panänus mit Gemälden geſchmückt. Neben den mannigfaltigſten Darſtellungen aus der Mythengeſchichte erblickte man hier auch das perſonificirte Hellas und Salamis, letztere, zum Zeichen des glorreichen Seeſieges, mit den Korymben eines Schiffes in der Hand.

Nur mit enthuſiaſtiſcher Bewunderung, als von dem Höchſten, was die bildende Kunſt je geleiſtet, ſprach das geſammte Alterthum von dieſem Meiſterwerke des Phidias. Es wurde mit unter die ſieben Wunder der Welt gerechnet. Den olympiſchen Jupiter nicht einmal wenigſtens im Leben geſehen zu haben, wurde für ein Unglück geachtet, ihn nachzuahmen für Unmöglichkeit. (Jovem Olympium, quem nemo aemulatur. Plin. 34, 9. p. 649.) Sein Anblick erhöhte, hieß es, das religiöſe Gefühl (cujus pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur; adeo majestas operis deum aequavit. Quint. inst. or. 12, 10. p. 370 ed. Bip.), und als der Römerfeldherr Paulus Aemilius den Tempel zu Olympia betrat, wurde er von dem Anblicke der Statue erſchüttert,

als hätte er den Zeus selbst von Angesicht zu Angesicht gesehen. (Jovem velut praesentem intuens, motus animo est. Liv. 45, 28.) Entweder muß der Gott selbst, sang Philippus, sich zur Erde herabgelassen haben, um sich Phidias im Bild zu offenbaren, oder dieser stieg in den Olymp, um den Gott zu schauen:

ἢ θεὸς ἦλθ' ἐπὶ γῆν ἐξ οὐρανοῦ, εἰκόνα δείξων,
Φειδία, ἢ σὺ γ' ἔβης τὸν θεὸν ὀψόμενος.
(Anth. Plan. 4. 81.)

Nur in einem Momente der Begeisterung konnte der erste Gedanke dieses Bildes entstanden sein, und man wußte diese höhere Stimmung des Gemüthes auf keine würdigere Quelle zurückzuführen, als jene berühmten Verse Homer's, welche Jupiter in dem Momente schildern, wo er der Thetis Gewährung ihrer Bitte zuwinkt:

„Also sprach, und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion;
Und die ambrosischen Locken des Königes wallten ihm vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt; es erbebten die Höh'n des Olympos."
(Il. 1. 527. Vgl. Strabo a. e. a. O. S. 172.)

Und wirklich haben wir in diesen Dichterworten die Grundidee vom Jupiter des Phidias zu denken, ruhig thronend, im Ausdruck der ganzen Gestalt und dem Reichthum der Attribute; die höchste Majestät und Macht verkündend, zugleich aber das Haupt sanft geneigt zu huldvoller Erhörung. — Und vergegenwärtigen wir uns das Kunstwerk in allen seinen Theilen, so wird es als das würdigste, als ein vollkommen erschöpfendes Gegenbild des Homerischen Jupiter erscheinen. Mit den großen, einfach gewölbten Massen des unverhüllten Körpers contrastirt das schmuckreiche Goldgewand und die mannigfachen Zierden und Bilder des Thrones. Der gelblich dämmernde Lichtschein, welcher vom Golde des Kleides auf das Elfenbein der nackten Theile überströmte, mußte diese wie mit Lebenswärme durchdringen, oder mit dem heiteren Schleier eines überirdischen Körpers verklären. Die Fülle von Gegenständen und Einzelnheiten, welche in der Umgebung des Gottes, alle bis in's Kleinste gleich vollendet, den Blick des Beschauers in eine neue kleine Welt

für ſich verſetzten, erweiterte in der Einbildungskraft — und durch dieſe ſcheinbar in der Wirklichkeit — den Begriff des Raumes, den Rahmen des Bildes, der groß genug war, um eine ſo bedeutende Vielheit zu faſſen, und ließ ſonach den Koloß in einer den wirklichen Umfang des Bildes überſchreitenden, gleichſam ideellen Größe erſcheinen. (Vatican. Apollo S. 208 ff.) Dieſelben Bilder aber, welche den Thron umſtanden und ſeine Flächen bedeckten, hatten zugleich die Beſtimmung, wie die ſinnliche Pracht und Größe des erſcheinenden Gottes zu verſtärken, ſo die Bedeutſamkeit deſſelben zu erhöhen. In ihren mythiſchen, kosmographiſchen und ſelbſt ethiſchen Beziehungen, wie bei den Niobiden, war dem Beſchauer eine unerſchöpfliche Quelle der mannigfaltigſten Bilder und Ideen aufgeſchloſſen. Bei dem erſten Anblick von der koloſſalen Maſſe des Ganzen verſchlungen, entwirrten ſie ſich dem Näbertretenden wie ein glänzendes Chaos zur halben Welt des Weltbeherrſchers. Innerlich aber mit dem Begriffe des Jupiter unzertrennlich verknüpft, äußerlich immer wieder als die untergeordneten Theile eines größeren Ganzen ſich erweiſend, erſchien dieſes Schmuckwerk nur als die vollſtändigſte Entwickelung einer einzigen Idee. Alles rundete ſich in der Einbildungskraft des Beſchauers zu einer künſtlich gegliederten Hymne, welche dann in der Illuſion der Gotteserſcheinung ſelbſt zum höchſten poetiſchen Momente, zur unmittelbaren Berührung des Göttlichen ſich erhob. (Vatic. Apollo S. 319 ff.)

Das ſpätere Schickſal dieſes Wunderwerkes darf nicht übergangen werden. Um der Sprödigkeit des Elfenbeins vorzubauen, wurde die Statue von Zeit zu Zeit mit Oel benetzt. (Paus. V, 11, 5.) Außerdem war den Nachkommen des Phidias von den Eleern das Ehrenamt (γένος) übertragen, das Bild immer rein zu erhalten (τὸ ἄγαλμα ἀπὸ τῶν προσιζανόντων καθαίρειν). Sie hießen daher φαιδρυνταί. Ehe ſie an ihr Geſchäft gingen, pflegten ſie der himmliſchen Vorſteherin aller Kunſtthätigkeit, der Minerva Ἔργανη zu opfern. (Paus. V, 14, 5.) Aber aller Sorgfalt ungeachtet, bedurfte die Statue ſpäter einer vollſtändigen Reſtauration, indem das Elfenbein aus den Fugen getreten war (διαστηκότος ἤδη τοῦ

ἐλέφαντος. Paus. IV, 31, 5.) Dem meſſeniſchen Künſtler Damophon, der wahrſcheinlich gegen Ol. 102 (v. Chr. 370) lebte, übertrugen die Eleer das Geſchäft der Reſtauration, ἀνενέωσαν ἐς τὸ ἀκριβέστατον, wofür ihn die Eleer mit gewiſſen Privilegien (τιμαί) belohnten. — Zur Zeit des Julius Cäſar ſoll die Statue vom Blitz getroffen worden ſein. (Euseb. praep. evang. IV, 2. p. 135.) Aber mit einem noch ſchlimmeren Schickſal wurde ſie von Menſchenhänden bedroht. Der unſinnige Kaiſer Caligula beſchloß, die Statue nach Rom bringen zu laſſen, um dort das Haupt des Jupiter mit ſeinem höchſteigenen Teufelskopfe zu vertauſchen. Der Conſular Memmius Regulus hatte den Auftrag hierzu erhalten. Aber die Architekten bemerkten, daß die Statue durch dieſe Bewegung des Transports aus den Fugen treten würde (ἀπολεῖσθαι τοὔργον κινήσεως αὐτοῦ γιγομένης). Das löbliche Project unterblieb, und man trug ſich mit der Erzählung von greulichen Wunderzeichen; das Schiff wurde vom Blitz getroffen, und die Statue ſchlug ein helles Gelächter auf, ſo oft man ihr nahte. (Vgl. Suet. Calig. 22. Dio Cass. 59, 4. p. 933 ed. R. Joseph. 19, 1.) Dennoch entging der Koloß ſeinem Schickſale nicht. Er wurde ſpäter nach Conſtantinopel gebracht, wo er das Opfer einer Feuersbrunſt ward.

Durch Phidias wurde das Ideal des Jupiter erſchöpft und für alle Zeiten feſtgeſtellt. Die charakteriſtiſchen Züge des plaſtiſchen Jupiter ſind folgende. Die ganze Bildung conſtruirt ſich nach der Stirn des menſchlichen Hauptes. Es iſt die Stirn des Menſchen, in ihrer höchſten Bedeutung und Größe gefaßt. „Das Leuchten des Angeſichts," ſagt Herder, „zeigt ſich inſonderheit auf der Stirn: da wohnet Licht, da wohnet Freude: da wohnet dunkler Kummer und Angſt und Dummheit und Unwiſſenheit und Bosheit. Kurz, wenn wir Geſinnung des Menſchen im reinſten Verſtand nehmen, ſo iſt, glaube ich, dieſes die leuchtende eherne Tafel." (Antiquariſche Aufſätze. B. 27. S. 290.) Aus Jupiter's Haupt war die gewappnete Pallas entſprungen, hier wohnte der weltbeherrſchende Gedanke, und der höchſte Gott des griechiſchen Götterſyſtems iſt der der Intelligenz. Die Stirn des Jupiter iſt daher im Vergleich mit

der Bildung der anderen Götter und Geſtalten hoch, aber hell und eben, erſt gegen die Augenknochen ſtark vorgewölbt, ſo daß hier neben dem tieferen Schatten ſich die größte Lichtmaſſe ſammelt. Die Augen liegen, wie faſt immer bei antiken Köpfen, tief, aber ihr Schnitt iſt, und bei Jupiter beſonders, groß und gewölbt, wenig in die Länge ausgedehnt, um den Bogen ihrer Wölbung um ſo erhabener erſcheinen zu laſſen. Das obere Augenlid iſt nicht geſenkt, damit der Blick frei und weitumſchauend bleibe. (Winckelmann W. IV, 201. *εὐρύοπα Ζεύς.*) Dieſer Ausdruck einer imponirenden Majeſtät gleicht ſich aus in den freundlicheren Zügen, welche um Mund und Wange ſpielen und den Vater der Götter und Menſchen (*πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε*) und die Macht des Gedankens, der Intelligenz, als eine nicht dem Menſchen fremde oder feindliche, ſondern ihm befreundete, eigene erſcheinen laſſen. — Beſonders charakteriſtiſch an den Köpfen des Jupiter iſt die eigenthümliche Bildung des Haares. Es hebt ſich über der Stirn empor und es fällt dann wellenförmig in engen Bogen gekrümmt, indem ſie die Ohren völlig decken, zu beiden Seiten des Kopfes nieder. Nur auf die Söhne des Jupiter, namentlich die Dioskuren, iſt eine ähnliche Haarbildung übergegangen. (Vgl. über das Haar Jupiter's Winckelmann Werke IV, 98. 102. VII, 126.) An das Haupthaar ſchließt ſich ein krauſer, das Kinn völlig verhüllender Bart, der ſich auf der Oberlippe mit einmal um den Winkel des Mundes dreht und mit dem Barte auf dem Kinne vermiſcht. (Winckelmann IV, 99.) Man hat dieſe eigenthümliche Haarbildung auf verſchiedene Art zu erklären verſucht, und gewöhnlich an den König der Thiere, an die Mähne des Löwen erinnert. (Winckelmann IV, 102.) Nach meiner Meinung, welche jedoch hier nicht näher erörtert werden kann, ſteht ſie in Verbindung mit der tragiſchen Maske des Protagoniſten auf der griechiſchen Bühne. (S. Vatican. Apollo.) Dem Charakter des Kopfes entſpricht die Bildung des übrigen Körpers. Die Bruſt iſt breit und gewölbt, alle Formen voll und kräftig, jedoch ohne eine beſondere Hervorbildung der Musculatur; die Proportion des ganzen Körpers ſtämmig und gedrungen.

Dieſer Charakter der Jupiterbildung erleidet natürlich verſchiedene Modificationen, indem er einestheils als Titanenvertilger zu großer Heftigkeit erregt iſt, oder in einem mehr düſteren Ausdruck ſich der Bildung des unterirdiſchen Zeus, des Pluto, nähert, andererſeits in die mehr jugendliche und ſanftere Geſtalt des *Ζεὺς μειλίχιος* übergeht. Ebenſo verhält es ſich mit den Attributen. Uns genügt es hier zu bemerken, daß nach dem Ideale des Phidias die Bekleidung in einem bloßen Himation beſteht, welches von der Schulter hinabgeſunken, den ganzen Oberleib entblößt läßt und blos den Unterleib verhüllt.

Fragt man nun nach noch vorhandenen Bildwerken, in welchen ſich das Ideal des Phidias am treueſten abſpiegelt, ſo ſind zuerſt die Münzen der Eleer zu nennen, welche man früher, das äoliſche Digamma verkennend (*FΙΛΕΙΩΝ*), für Münzen der Faliſker hielt. Man ſieht hier den Kopf des Jupiter. Auf einer eleiſchen Münze aus der Zeit des Hadrian iſt auch die ganze Statue, aber freilich ſehr unvollkommen, nachgebildet. (Quatrem. d. Q. pl. XVII, 2. M. u. Oeſt. Nr. 103.)

Unter den vollſtändigen Statuen iſt bis jetzt immer noch der ſogenannte Jupiter Verospi im vaticaniſchen Muſeum die bedeutendſte (Mus. Pio-Clem. I, 1. M. u. Oeſt. II, 1, 7.): ein thronender Jupiter, bekleidet wie der des Phidias, und wahrſcheinlich hielt der rechte reſtaurirte Arm nicht den Blitz, ſondern eine Victoria. Das Angeſicht des geneigten Hauptes zeigt ſehr ſanfte Züge, aber einen bedeutenden Kunſtwerth kann ich dieſer Statue nicht zuſprechen, ſo gewiß es auch ſein mag, daß wir in ihr die Copie eines vortrefflichen Originals beſitzen. Der Kopf hat etwas Kleinliches, und die Haare ſind nicht mit Freiheit behandelt.

Viel größer gedacht iſt die zu Otricŭlum gefundene Koloſſalbüſte des Jupiter (Mus. Pio-Clem. VI, 1. Mus. Napol. I, 2. M. u. Oeſt. B. Nr. 1.), ein Bild von erſtaunlicher Wirkung, beſonders nachdrucksvoll in der Erhöhung der Augenknochen und der Wölbung der Stirn. Bei der obigen Charakteriſtik des Jupiteridcales ſchwebte mir beſonders dieſes Bild vor Augen. (Schöne

Bemerkungen über dieſen Kopf in Emer. David, rech. sur l'art stat. p. 366 ff.)

Ein ähnlicher Jupiterkopf von gleich koloſſalem Maaßſtabe befindet ſich in der Florentiner Galerie. Die Weimarer Kunſtfreunde ſcheinen geneigt zu ſein, dieſem den Vorzug vor der Büſte im Vatican einzuräumen. Ich theile dieſe Anſicht nicht.

Dieſelben nennen einen noch koloſſaleren Jupiterkopf, welcher ſonſt die Villa Medici's zierte, 1787 nach Florenz gebracht wurde und nun im Garten Boboli aufgeſtellt ſein ſoll. (Vgl. die Anm. zu Winckelmann, W. IV, 316.) Auch eine ſehr ſchöne Gemme bei Göpinger Nr. 39. Ausgezeichnet die Kamee, Jupiter die Giganten verfolgend, in Neapel. (Göpinger Nr. 404.)

Schüler des Phidias.

Agoracritus.

Von den Schülern des Phidias iſt beſonders um Eines berühmten, vielbeſprochenen Bildes willen Agoracritus zu nennen. Er war aus der Inſel Paros gebürtig und von Phidias beſonders geliebt. (Phidiae discipulus fuit Agoracritus Parius et aetate gratus. Plin.) Bei ſeinen Werken half Phidias mit eigener Hand nach, und daher mag es wohl gekommen ſein, daß die Alten einzelne Statuen bald dem Lehrer ſelbſt, bald dem Schüler zuſchrieben. Hirt glaubt aus dieſem Grunde annehmen zu dürfen, daß die von Plinius angeführte Statue im Heiligthum der Mater magna zu Athen nur Eine und dieſelbe mit der Cybele war, welche wir nach Pauſanias (I, 3, 4.) unter den Werken des Phidias nannten. Pauſanias erwähnt noch einen Jupiter und die Athene Itonia als Werke des Agoracritus (*μαθητοῦ δὲ καὶ ἐρωμένου φησὶν εἶναι*, IX, 34, 1.). Große Verwirrung herrſcht namentlich über die berühmteſte Statue des Agoracritus, die Nemeſis im Tempel zu Rhamnus. Pauſanias nennt ſie ein Werk des Phidias (I, 33, 3.), Tzetzes (Chiliad. VII, 154.), Pindar und Photius fügen hinzu, daß ſie von Phidias ſeinem Schüler Agoracritus geſchenkt worden ſei.

Strabo ſteht damit in Widerſpruch. Er gedenkt des Phidias nur, um zu bemerken, daß jene an Größe und Schönheit gleich ausgezeichnete Nemeſis mit den Werken eines Phidias wetteifern könne: *καὶ μεγέθει καὶ κάλλει σφόδρα κατορθωμένον καὶ ἀντιπάλλον τοῖς Φειδίου ἔργοις.* (IX, 1. p. 241, St.). Als Urheber derſelben nennt er aber den Agoracritus, während Andere — wie Strabo bemerkt — einen gewiſſen Diodotus anführten. — Mit noch größerer Beſtimmtheit giebt Plinius den Schüler des Phidias als den Bildner der Nemeſis an. Die Autorität der genannten Schriftſteller gegeneinander abgewogen, dürfen wir kein Bedenken tragen, uns für Agoracritus zu entſcheiden, jedoch mit dem Vorbehalt, daß dadurch eine Beihülfe des Phidias nicht ausgeſchloſſen wird. Allein dieſe Statue hat noch überdies einen doppelten Kunſtmythus ihrer Entſtehung. Als die Perſer das Erſtemal in Griechenland einfielen, waren ſie in barbariſchem Uebermuth ihres Sieges ſo gewiß, daß ſie einen Block pariſchen Marmors mit ſich führten, um ſogleich das Material für eine Siegestrophäe zur Hand zu haben. Aber bei Marathon wurden ſie geſchlagen, der Marmor blieb zurück, und ſtatt zu einem Siegesdenkmale für die Perſer zu dienen, bildete er ſich nun unter der Hand des griechiſchen Künſtlers zum Bilde der Göttin, *ἥ θεῶν μάλιστα ἀνθρώποις ὑβριστὰις ἐστιν ἀπαραίτητος* (Paus. I, 33, 2.), welche den Hochmuth haßt und die ſtolze Zuverſicht warnt und ſtraft.

Εἰμὶ δὲ καὶ τῶν
Νίκη Ἐρεχθείδαις, Ἀθηναίοις Νέμεσις.

(Anthol. IV. Nr. 221. Vgl. 222.)

Die ganze Sache verliert nichts an ergreifendem Tiefſinn, wenn wir ihr auch keinen hiſtoriſchen Grund beimeſſen können. Nach Plinius aber, welcher dieſe Erzählung nicht kennt, hätte nun derſelbe Marmor eine andere Umwandlung erlebt. Er berichtet, daß Agoracritus in dieſer Statue urſprünglich eine Venus gebildet habe, zum Wettſtreite mit einem zweiten Schüler des Phidias, dem Athenienſer Alkamenes. Die Venus des Letzteren trug nicht durch ihr Verdienſt, ſondern durch die Stimme der Athenienſer, welche ihren Landsmann begünſtigten,

den Preis davon. Da nannte der gekränkte Agoracritus ſeine Venus Nemeſis und verkaufte ſie als ſolche den Rhamnuſiern. Certavere autem inter se ambi discipuli, Venere facienda, vicitque Alcamenes non opere sed civitatis suffragiis contra peregrinum suo faventis. Quare Agoracritus ea lege signum suum vendidisse traditur, ne Athenis esset, et appellasse Nemesin. Id positum est Rhamnunte pago Atticae, quod M. Varro omnibus signis praetulit. (Plin. XXXVI, 14. p. 470.) An eine gänzliche Umwandlung der Statue aus einer Venus in eine Nemeſis iſt nun natürlich nicht zu denken, wenn wir dieſer zweiten Sage ein größeres Gewicht beilegen wollen, als jener erſten. Alles, was ſich zugeben läßt, iſt eine und die andere Veränderung in den Attributen, welches denn allerdings um ſo denkbarer iſt, da dieſe Attribute aus technischen Gründen nicht von demſelben Material, wie die Statue, nicht von Marmor können geweſen ſein. Vor Allem aber darf nicht vergeſſen werden, daß die Venus in der Epoche des Phidias immer noch einen ernſteren, wiewohl ſchon ſanft gemilderten Charakter an ſich trug, jedenfalls noch ganz bekleidet war, und auf der anderen Seite die Nemeſis durch alle Zeiten der Kunſt hindurch nichts gemein hatte mit der Darſtellung einer grauſenerregenden Schreckgeſtalt. An einen myſtiſchen Zuſammenhang der älteren Aphrodite mit der Nemeſis genüge es nur erinnert zu haben, da hier nicht der Ort iſt, ihn näher nachzuweiſen.

Die Aphrodite-Nemeſis des Agoracritus war ein Koloſſalbild in aufrechter Stellung. Um das Haupt trug ſie den Stephanos, der mit den Bildern von Hirſchen und der Nike geſchmückt war; vielleicht Symbole der Raſchheit, mit welcher die Göttin ſiegreich und überwältigend den Frevler trifft. In der linken Hand hielt ſie einen Apfelzweig, *χλάδον μηλέας* (dies ein Symbol der Aphrodite), in der Rechten die Opferſchale. Auf dieſer waren Aethiopen abgebildet, nicht als Symbole der Spezereien des Orients, wie Visconti glaubte (Mus. Pio-Clem. II, p. 112.), ſondern um an die *ἀμύμονας Αἰθιοπῆας* des Homer (Il. 1, 423.) zu mahnen, an jenes tadelloſe, gerechte Volk, welchem die Götter nur in feſtlicher Freude,

als befreundete Weſen naben. Die Seiten des Fußgeſtells waren wieder mit beziehungsreichen Bildern geſchmückt. Nach einer Sage der Griechen war Helena die Tochter der Nemeſis, und Leda hatte ihr nur die Bruſt gereicht. Auf dem Fußgeſtelle ſah man nun dieſe Helena, von der Leda der Nemeſis zugeführt, dann die Söhne des Tyndarus und einen dritten Mann mit einem Pferd, Hippeus genannt; Agamemnon, Menelaos und ein Sohn des Achilles folgten auf der anderen Seite, und endlich die Brüder der Timee. Man ſieht, wie bedeutungsvoll hier gleichſam an die Füße der Nemeſis das Verhängniß des trojaniſchen Kampfes geknüpft ward, in welchem ja auch an einem und demſelben Individuum, an Helena, ſich die Macht der Schönheit und Liebe, und das Walten einer ſtrafenden Gottheit offenbarte.

Von noch erhaltenen Nachbildungen der Aphrodite-Nemeſis des Agoracritus kann keine Rede ſein. Später wurde das Ideal dieſer Göttin Nemeſis auf eine doppelte Weiſe umgeſtaltet. Sie wechſelte in ihren verſchiedenen Bildern mit zahlreichen Attributen. In Smyrna wurde ſie mit Flügeln vorgeſtellt; oft hat ſie das Rad, als Symbol des vernichtenden Umſchwungs aller Dinge, zu Füßen, den zähmenden Zügel oder auch wohl die in die Ferne treffende Schleuder in den Händen. Auf der anderen Seite legte ſie alle Attribute ab, und ihre Idee ſprach ſich blos in einer bedeutungsvollen Attitüde aus. — Eine ſchöne Statue der Art findet ſich im vaticaniſchen Muſeum (Mus. Pio-Cl. II, t. 13). Mit ihrem gebogenen linken Arme hält ſie das Gewand, welches die Bruſt verhüllt, in die Höhe, und giebt durch dieſe Bewegung das Maaß der Griechen (πῆχυς oder πῆχυς, cubitus) an, welches von der Spitze des Ellbogens bis zu den zuſammengebogenen Fingern reichte. Ein griechiſches Epigramm giebt hiervon die Deutung:

Η Νέμεσις πῆχυν κατέχω· τίνος οὕνεκα; λέξεις.
Ἵνα σε παραγγέλλω, μηδὲν ὑπὲρ τὸ μέτρον.

(Anth. Plan. 224.)

„Nemeſis bin ich und halte die Elle. Warum dies? ſo fragſt du.
Allen verkündige ich! Nichts überſchreitet das Maaß!"

Alkamenes.

Der zweite und berühmtere Schüler des Phidias war Alkamenes zu Athen, in dem Stadtquartier Limnä geboren, welches er nachmals mit der Tempelſtatue des Bacchus aus Gold und Elfenbein ſchmückte. (Pauſ. I, 20, 2. Sillig Cat. p. 30.) Seine Blüthezeit begann mit der dreiundachtzigſten Olympiade, und muß ſich bis zur fünfundneunzigſten erſtreckt haben, da er noch die koloſſalen Statuen des Hercules und der Minerva gebildet hat, welche Thraſybul und ſein Anhang nach Vertreibung der dreißig Tyrannen in den Herculestempel zu Theben weihten. (Paus. IX, 11, 4.) Athen aber wurde Ol. 94, 2. befreit. Nach dem Urtheile der Alten kam Alkamenes der Meiſterſchaft des Phidias am nächſten. (*Ἀλκαμένους ἀνδρὸς ἡλικίαν τε κατὰ Φειδίαν καὶ τὸ δεύτερον ἐνεχομένου σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων.* Paus. V, 10, 2.) Dionys von Halikarnaß würdigt ihn, ſeinen Namen neben dem des Phidias und Polyklet zu nennen. (De admir. vi dic. in Dem. ed. R. VI, p. 1108.) Nicht anders Quintilian, welcher ſogar bemerkt, daß er beſaß, was dem einen Polyklet zur höchſten Vollendung noch zu fehlen ſchien. („At quae Polycleto defuerunt, Phidiae atque Alcameni dantur.“ Inst. orator. XII, 10. ed. Bip. p. 370.) Wir werden dieſe Lobſprüche begreiflich finden, wenn wir nur die Zahl ſeiner Werke überblicken, die Mannigfaltigkeit der Gegenſtände beachten, und annehmen, daß Alkamenes mehrere Götterideale theils ſchuf und vollendete, theils ihre künftige Vollendung vorbereitete.

Am Tempel des Jupiter zu Olympia bildete er zum Schmucke des weſtlichen Giebels eine Centaurenſchlacht; in ihrer Mitte Pirithous, welchem Käneus die von Eurytion geraubte Frau wieder erobern hilft, während Theſeus an zwei Centauren, welche Mädchen und Knaben raubten, Rache übt. (Pauſ. V, 10, 2.) Mit dieſer lebensvollen Naturſcene contraſtirt aufs Schroffeſte die myſtiſche Hekate, welche Alkamenes zuerſt mit drei Leibern als die triformis darzuſtellen wagte. Sie ſtand, von den Athenienſern *Ἐπιπυργιδία*

genannt, zu Athen neben dem Tempel der ungeflügelten Nike. (Pauſ. II, 30, 2.) Hekate war ein zauberiſches, geſpenſtiſches Weſen, welches aber zugleich in den geheimnißvollen Tiefen des Traumreiches als Naturgöttin waltete. Ihr Bild, wie es Alkamenes aufgefaßt haben mag, iſt nur noch in kleineren Bronzen erhalten. Zu vergleichen iſt z. B. die kleine Statue, welche ſich in Millin, Galérie myth. (12, 123. nach Lachauſe Mus. Rom. 2, 22.) abgebildet findet. Es iſt wohl dieſelbe Hekate aus Bronze, welche ſich ehemals in der Sammlung Chigi und jetzt im Capitoliniſchen Muſeum befindet. Es ſind drei Figuren. Die erſte mit dem Monde auf dem Haupte und zwei Fackeln in den Händen, die zweite in der phrygiſchen Mütze und mit Meſſer und Schlange bewehrt, die dritte mit den Attributen von Strick und Schlüſſel und einem Lorbeerkranz. Die Geſichtszüge ſind übrigens ſanft, die Gewandung zierlich, und die Dreigeſtalt nicht eine kunſt- und naturwidrig monſtröſe Verſchmelzung zu Einem Körper. Es ſind drei Geſtalten auf zierliche Art wie zu einem architektoniſchen Schmuckwerke verbunden, wo drei oder vier Figuren die Stelle eines Pfeilers oder einer ſtützenden Säule vertreten.

Für die Durchbildung von Götteridealen fördernd wurde die Thätigkeit des Alkamenes, wie ſich vermuthen läßt, durch die oben ſchon angeführte Statue des **Bacchus**, durch ſeinen **Aeskulap** zu Mantinea (Pauſ. VIII, 9, 1.), und ganz beſonders, wie wir mit Beſtimmtheit wiſſen, durch ſeine **Aphrodite**. Die letzte Vollendung der Aphrodite, als dem Ideale des höchſten weiblichen Liebreizes, während ſie früher mehr noch als Naturgottheit aufgefaßt wurde, gehört zwar in eine ſpätere Zeit, auch dürfen wir mit Beſtimmtheit annehmen, daß es Alkamenes noch nicht wagte, die volle Schönheit dieſer Göttin unverhüllt zu zeigen. Aber die Bewunderung, mit welcher die Alten von der Aphrodite des Alkamenes ſprechen, läßt uns vermuthen, daß ſie den berühmten Statuen eines Praxiteles und Anderer ſchon nahe gerückt war. Sie ſtand in dem Stadtquartiere von Athen, welches die Gärten (*οἱ Κῆποι*) hieß (Pauſ. I, 19, 2.), daher auch die Statue ſchlechtweg *ἡ ἐν Κήποις*

genannt ward. Phidias ſelbſt hatte nach Plinius (36, 4. p. 725.) die letzte Hand an dieſe Statue gelegt. „Huic summam manum ipse Phidias imposuisse dicitur.“ Ob es dieſelbe war, mit welcher Alkamenes in Wettſtreit mit Agoracritus trat, iſt nicht zu entſcheiden. Lucian nennt ſie unmittelbar neben der Lemnierin des Phidias und der berühmteſten Venus des Praxiteles. Er lobt an ihr beſonders die Wangen mit ihrer ſanften Erhöhung um die Augengegend, die ſchöne Bildung der Hände, das zierliche Ebenmaaß der Handwurzel und die länglichen, allmählich ſchmäler werdenden Finger. *Τὰ μῆλα δέ, καὶ ὅσα τῆς ὄψεως ἀντωπά, παρ' Ἀλκαμένους καὶ τῆς ἐν χίῳοις λίψεται· καὶ προσέτι χειρῶν ὄκρα, καὶ καρπῶν τὸ εὔρυθμον, καὶ δακτύλων τὸ εὐάζωγον, ἐς λεπτὸν ἀπολῆγον, παρὰ τῆς ἐν χίῳος καὶ ταῦτα.* (Lucian. imagines ed. Schm. V. p. 141.)

Nächſt der Venus bildete Alkamenes auch ihren begünſtigten Liebhaber, den Mars, und ihren unglücklichen Haus- und Ehemann, den Vulcan. Das Ideal des Ares ſcheint er zuerſt geſchaffen, das des Hephäſtos zugleich vollendet zu haben. Indeſſen ſind über die griechiſche Bildung des Mars noch nicht alle Zweifel gehoben. Der Begriff dieſes Weſens war für die griechiſche Kunſt zu abſtract — es war der reine Krieg — und die Perſonification dieſer Idee zu wenig mit anderen Eigenſchaften gemiſcht, um ſich, wie dies z. B. bei der kriegeriſchen Minerva und der jagdliebenden Diana der Fall war, zu einem lebendigen Organismus, zu einem Individuum geſtalten zu können. Auch wurde Ares von keinem einzigen griechiſchen Stamme als ein Nationalgott, als einer der vorzüglichſten Schutzgötter öffentlich verehrt, wiewohl er durch den Mythus in das Zwölfgötterſyſtem mit aufgenommen war. Verehrung als eines der erſten Schutzgötter wurde dem Mars erſt in dem kriegeriſchen Rom zu Theil. Von der Bildung des helleniſchen Ares läßt ſich nur ſo viel behaupten, daß er dem Alter nach männlicher als Apollo und Mercur, im Bau der Glieder auch wohl kraftvoller, doch zu den Zeiten der vollkommen ausgebildeten Kunſt mit bartloſem Kinn, gewöhnlich auch im ſogenannten Heroenkoſtüm, gebil-

det wurde. Uebrigens ſind faſt alle Statuen, welche für Bilder des griechiſchen Ares ausgegeben wurden, im höchſten Grade zweifelhaft. Der Ares des Alkamenes war das Tempelbild eines Heiligthums in Athen. Eine nähere Beſchreibung deſſelben hat uns Pauſanias vorenthalten. (Pauſ. I, 8, 5.) Doch müßte mich Alles täuſchen, wenn wir nicht in einer trefflichen Gemme, welche Millin zuerſt bekannt machte, eine Nachbildung von dem Ares des Alkamenes beſäßen. (Vgl. Gal. myth. 40, Nr. 157.) Daß dieſes Bild eine Tempelſtatue darſtellt, und zwar aus der ſchönſten Zeit der griechiſchen Kunſt, daß es nichts mit dem römiſchen Mars gemein hat, zeigt ſich einem kunſterfahrenen Auge auf den erſten Blick. Wir ſehen den Ares in gerader Stellung, auch das Haupt dem Charakter des Gottes gemäß nicht geſenkt. Die Geſtalt iſt nackt, wie auch alle griechiſchen Heroen, und nur den Rücken deckt das helleniſche Kriegsgewand, die Chlamys. Ein Helm ſchützt das Haupt, und in der gehobenen Linken hält der Gott eine Victoria, in der geſenkten Rechten einen Oel- oder Lorbeerzweig. Die Formen des Nackten ſind von unübertrefflicher Schönheit, kräftig gedrungen und in der reinſten Zeichnung ausgeführt. Vom Mars des Skopas ſpäter.

Vulcan wurde in uralter Zeit zu Athen neben der werkthätigen Minerva verehrt. Urſprünglich wohl in dämoniſcher Zwerggeſtalt, wie der ägyptiſche Phtha vorgeſtellt, zeigte er ſpäter das Bild eines tüchtigen, zu harter Schmiedearbeit gekräftigten Mannes, meiſt in Handwerkertracht und mit der halbeiförmigen Mütze, welche er wahrſcheinlich als einer der lemniſchen Kabiren trug. So häufig Vulkan auf Reliefs, Gemmen und Vaſen vorkommt, meiſt mit ſeiner Schmiedearbeit beſchäftigt, ſo ſelten ſind die Statuen dieſes Gottes. — Der Vulcan des Alkamenes war, wie wir wiſſen, bekleidet, jedoch gewiß nur um den Unterleib; denn Bruſt und Arme dieſes ſtets, wiewohl nicht immer zu ſeinem Segen, ſchwerbeſchäftigten Gottes mußten frei und unbelaſtet bleiben. Von den Zügen, durch welche Hephäſtos ſchon bei Homer gleichſam zum Policinello der olympiſchen Götter wurde, hatte Alkamenes nichts in ſeine Statue aufgenom-

men, und ſelbſt die Lahmheit, welche nach einer ſehr feinſinnigen Allegorie der Alten für die Bildung des Vulcan charakteriſtiſch war, wußte er ſo auszudrücken, daß ſie weder die Würde des Gottes, noch die Schönheit ſeines Abbildes ſtörte. Dies war es beſonders, was die Alten an dem Hephäſtos des Alkamenes bewunderten. Et quidem Athenis laudamus Vulcanum eum, quem fecit Alcamenes: in quo stante atque vestito leviter apparet claudicatio non deformis. (Cic. de Nat. deor. I, 30.) Und Valerius Maximus VIII, 11: Tenet visentes Athenas Vulcanus Alcamenis manibus fabricatus. Praeter cetera enim perfectissimae artis in eo praecurrentia indicia etiam illud mirantur, quod stat dissimulatae claudicationis sub veste leviter vestigium repraesentans, ut non tanquam exprobratum vitium, ita tanquam certam propriamque dei notam decore significans.

Die Werke des Parthenon.

Wir haben bis jetzt nur von Copieen oder Nachahmungen von Werken des Phidias und ſeiner Schule geſprochen, und fragen nun, ob ſich nicht ein Original erhalten hat? Die unſchätzbarſten Reſte dieſer Epoche und die der geſammten antiken Sculpturen ſind die Tempelſculpturen des Parthenon. Sie wurden unmittelbar unter der Aufſicht, die meiſten gewiß nach den Zeichnungen des großen Phidias ausgeführt. Vieles freilich, ja das Meiſte, iſt untergegangen, aber noch reiche Schätze haben ſich erhalten, und Zeichnungen können zu Hülfe genommen werden, um das Fehlende wenigſtens in Gedanken zu ergänzen.

Die Zerſtörung des Parthenon und ſeiner Sculpturen begann mit der Benutzung dieſes Tempels zum chriſtlichen Gottesdienſte. Um Licht in das Innere zu bringen, wurde die ganze Mitte des vorderen oder öſtlichen Giebels durchbrochen.

Im Jahre 1670 kam Nointel als franzöſiſcher Geſandter nach Conſtantinopel und reiſte mit mehreren Künſtlern über Athen. Hier läßt er den Maler Carrey zurück, der ſich ſechs Wochen lang mit

Abzeichnen der Alterthümer und beſonders des Parthenon beſchäftigte. Seine Originalblätter befinden ſich in Paris und ſind die wichtigſten Urkunden und Quellen zur Reſtauration der noch erhaltenen Reſte.

Im Jahre 1676 verbinden ſich zu einer Reiſe nach Griechenland und Kleinaſien Spon und Wheler. Sie ſahen den Tempel vor ſeiner ſpäteren, ſehr ſchlimmen Mißhandlung noch in großer Herrlichkeit, und ihre Beſchreibung iſt nicht ohne Wichtigkeit. Wheler hatte das größere Verdienſt. Von Spon erſchien: Voyage d'Italie de Palm., de Grèce et de Levante fait en 1676 par Jacques Spon et G. Wheler, gentilhomme Anglais. Lyon, 1678. Uebereilt. Da Wheler ſeinen Namen beigedruckt ſah, entſchließt er ſich, ſelbſt ſeine Reiſe herauszugeben: Wheler Esq. Journey into Greece comp. of de Spon. Lond. 1682.

Nun droht ein ſchlimmes Schickſal. Im Jahre 1684 erobern die Venetianer unter Moroſini, nachher mit dem Ehrentitel Peloponneſiaco belohnt, den Peloponnes und Athen, und General Königsmark ließ 1687 den ſchönſten Theil des Parthenon durch Bomben in die Luft fliegen — auf der Akropolis befand ſich das Pulvermagazin. — Nach der Uebergabe der Akropolis ſuchte Moroſini noch die herrlichen Roſſe am Wagen der Minerva im weſtlichen Giebelfeld als eine Trophäe und zum Beweis ſeines freiwilligen Rückzuges von der Akropolis, wegführen. Sie ſtürzten aber herab und zertrümmerten.

Große Verdienſte um die Bekanntmachung des noch Erhaltenen erwarb ſich die 1738 zu London geſtiftete Geſellſchaft der Dilettanti. Ihr Verdienſt iſt die Abſendung des Architekten Stuart und des Zeichners Revett nach ſechsjähriger Vorbereitung im Jahre 1750. Prachtwerk. Eine neue Sendung erfolgte unter Chandler's Leitung 1764.

Bald folgte aber nun die Hinwegführung von Sculpturen des Parthenon. Durch Choiſeul Gouffier wurde ein bedeutender Theil des Frieſes in das Louvre gebracht, und andere Bruchſtücke eignete ſich der Engländer Robert Worsley an.

Die ärgſten Plünderungen aber, freilich zum Heile der Kunſt, unternimmt Lord Elgin.

Graf Elgin, zum engliſchen Geſandten bei der hohen Pforte ernannt, beſchäftigte ſogleich eine Menge Künſtler in Athen 1800. Im Jahre 1801 erhält er Zutritt zur Akropolis und, wie er angab, die ausgedehnteſte Vollmacht, mit ihren Kunſtreſten nach Gutdünken zu ſchalten und zu walten. Das Geſchäft der Abnahme der Sculpturen vom Parthenon währt mehrere Jahre. — Laute Anklagen erhoben ſich in England gegen den ſchottiſchen Marmorhändler und Kunſtplünderer, wie man ihn nannte. Doch wagte er eine Petition, die erworbenen Schätze für das Nationalinſtitut in London angekauft zu ſehen. — Ein Ausſchuß aus dem Hauſe der Gemeinen unterſucht die Art, wie ſie gewonnen, und ihren Kunſtwerth. Das für Elgin günſtige Reſultat wurde den 7. Juni 1816 dem Hauſe der Gemeinen vorgelegt, und angenommen mit einer Mehrzahl von fünfundzwanzig Stimmen. Sie befinden ſich jetzt unter dem Namen der Elgin'ſchen Marmors im Britiſchen Muſeum.

Die Sculpturen des Parthenon zerfallen in drei verſchiedene Klaſſen: 1) Sculpturen der beiden Giebelfelder, 2) der Metopen, 3) des Frieſes.

I. Die Sculpturen der Giebelfelder.

1) Des öſtlichen oder vorderen Giebels; die Erſcheinung der Minerva. (Elgin'ſche Marmors, pl. 1. größer 1 u. 5. M. u. Deſt. Taf. 26. Nr. 120)*). Pauſanias giebt die Darſtellungen der beiden Giebelfelder nur ſehr oberflächlich an. *Ἐς τοῦτον ἐστοῖσιν, ὁπόσα ἐν τοῖς καλουμένοις ἀετοῖς κεῖται, πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν. Τὰ δὲ ὄπισθεν ἡ Ποσειδῶνος πρὸς Ἀθηνᾶν ἐστιν ἔρις ὑπὲρ τῆς γῆς.* (I. 24, 5.) Erſteres deutet auf das öſtliche Giebelfeld. Es ſtellte aber vielmehr dar das erſte Erſcheinen der Athene im Kreiſe der erſtaunten Götter, nach dem Homeriſchen Hymnus (28) *σέβας δ' ἔχε πάντας*

*) Vgl. Welcker, alte Denkmale. Th. I. S. 67 — 150. Anm. d. H.

ἱρῶντας ἀθανάτους. Schon von Carrey konnten nur noch die Seitenfiguren gezeichnet werden. Die Mitte des Giebelfeldes war, wie wir oben bemerkten, durchbrochen worden, um den Tempel, der zum chriſtlichen Gottesdienſte benutzt wurde, das nöthige Licht zu geben. Die Eckfiguren dieſes Giebelfeldes, welche ſich nun durch Elgin im Britiſchen Muſeum befinden, ſind im linken äußerſten Winkel: a) Das aus den Fluthen des Oceans auftauchende Roſſgeſpann des Helios. Nur Kopf und der obere Hals der aufſchnaubenden und feurig aus der Tiefe zur Höhe ſtrebenden Roſſe war ſichtbar. b) Die nicht genug zu bewundernde Koloſſalfigur eines ruhenden Jünglings, gewöhnlich Theſeus oder Hercules genannt. (Elg. Marm. Nr. 7. M. u. Oeſt. Taf. 26 b. Gypsabgüſſe, großartige Formen.) c) Zwei übereinanderſitzende Göttinnen. (M. u. Oeſt. c.) d) Eine eilende Göttin; Iris vielleicht, die Botſchaft der neuen Wundererſcheinung im Olymp verkündend. — Auf der anderen, der rechten Seite e) eine ſitzende Göttin; f) zwei Göttinnen, von welchen eine im Schoße der anderen ruht. Vortrefflich angelegt in Form, Stellung und Drapirung; vielleicht die Schickſalsgöttinnen oder Mören. (M. u. Oeſt. f.) — g) Der Kopf eines Pferdes der Nacht, in den Ocean niedertauchend. (M. u. Oeſt. g.)

2) Das weſtliche Giebelfeld.

Von dieſem Theile können wir uns eine klarere Vorſtellung machen, nach einer Zeichnung des früher genannten Carrey auf Nointel's Befehl entworfen, noch vor der Zerſtörung dieſes Giebelfeldes durch venetianiſche Bomben. Wir erblicken hier den Streit des Neptun und der Minerva; aber nach O. Müller's tiefſinniger Unterſuchung auf eine eigenthümliche Art vorgeſtellt. In der Mitte der Gruppe Neptun in der heftigen Stellung eines Erſtaunens, das an Schrecken grenzt. Neben ihm, unverkennbar durch die Aegis des noch vorhandenen Fragmentes, Minerva in gleich heftiger Stellung den ſich bäumenden Roſſen zugewendet, welche von einem Wagen herab von einer Jungfrau (*Νίκη ἄπτερος*) und einem Jüngling (Erichthonius) gelenkt werden, welcher Letztere zuerſt, wie

die Sage berichtet, vier Pferde angeſpannt und bei den panathenäiſchen Spielen als Wagenlenker geſiegt hatte. Es iſt die Minerva ἵππια oder χαλινῖτις, welche hier über Neptun dadurch den Sieg davonträgt, daß ſie das von ihm geſchaffene wilde Roß zu zähmen und zu zügeln lehrt, die rohe Naturkraft dem Geiſte dienſtbar macht. Zu beiden Seiten der Hauptgruppe erſcheinen als Zeugen des Kampfes Götter, Göttinnen und Landesheroen. Unter jenen iſt wenigſtens Amphitrite und Latona mit ihren Kindern, Apollo und Diana, deutlich zu erkennen. Die meiſten ſcheinen in Bezug auf das Meer und ſeine Beherrſcher gedacht. — Auf der entgegengeſetzten Seite befindet ſich unter Anderem die Gruppe, in welcher Spon fälſchlich den Kaiſer Hadrian und ſeine Gemahlin Sabina zu erkennen glaubte. Sie ſtellt höchſt wahrſcheinlich Cecrops und ſeine Töchter Aglaurus, Pandroſus und Herſe vor. Im Britiſchen Muſeum ſind von dieſen Giebelgruppen noch erhalten mehrere Fragmente, wie von der Amphitrite, der Latona. Die merkwürdigſten ſind: der unübertrefflich ſchön gearbeitete Rücken des Poſeidon, die rechte Bruſt der Minerva und ein Theil ihres Kopfes. Von ganzen Statuen, wiewohl ſehr verſtümmelt, der Jüngling, welcher die Roſſe geißelt, und die allbewunderte Statue des attiſchen Flußgottes Iliſſus, welche den linken Winkel des Giebelfeldes füllte. (Beſonders abgebildet bei Elgin Marm. 8. A. u. Oeſt. T. 27 u.) Ohne alle Uebertreibung kann man dieſer Figur in Großheit der Formen, in Wiſſenſchaft der Natur des menſchlichen Körpers, kunſtvoll ſchwieriger und doch wahrer und natürlicher Haltung den erſten Rang unter allen noch erhaltenen Antiken anweiſen. Unübertrefflich wahr iſt die Verſchiebung der Muskeln, des Unterleibes und der Rippenwölbung. Unbegreiflich, wie man über die Bedeutung ſeiner Stellung in Zweifel ſein konnte. Nach Visconti und Quatremère de Quincy iſt Iliſſus eben im Begriff, ſich zu erheben, und zwar raſch ſich aufzurichten; nach Hayden (Kunſtblatt 1819 Nr. 14) in vollkommener Ruhe. Beides iſt falſch. Iliſſus lag ruhig, von der Scene, welche hinter ihm vorgeht, abgewandt. Der entſcheidende Moment erregt ſeine Aufmerkſamkeit. Er verändert ſeine Lage, und wendet ſich herum,

um auch ſeines Theils Zeuge deſſen zu ſein, was vorgeht. Alſo Bewegung und Ruhe zu gleicher Zeit.

II. Die Sculpturen der Metopen.

Es waren im Ganzen zweiundneunzig Tafeln, gegen vier Fuß hoch, jede mit einer Gruppe in Hochrelief. Die Metopen der öſtlichen Seite ſtellten, ſo viel wir wiſſen, mehrere Götterkämpfe vor, die der weſtlichen abwechſelnd Kämpfe zu Fuß und zu Roß. An den nördlichen Metopen ſah man Amazonenkämpfe. — Genauer kennen wir die Metopen der ſüdlichen Seite. Die mittleren derſelben ſtellten Scenen aus der älteren Landesmythologie Athens vor; die Metopen an den beiden Ecken Centaurenkämpfe. Zweiunddreißig Metopen dieſer ſüdlichen Seite ſind von Carrey gezeichnet, fünfzehn ſind nur im Britiſchen Muſeum, eine im Louvre zu Paris, Bruchſtücke von anderen in Kopenhagen. (M. u. Deſt. t. 12 Nr. 111 und 112. Elg. t. 50.) Die noch erhaltenen ſind ſämmtlich dem Centaurenkampfe zugehörend; Centauren theils mit Lapithen im Kampf, theils Weiber raubend. Das Relief iſt ſehr hoch, einige Figuren faſt ganz frei von dem Felde der Metopen; unten von der Stadt aus konnte man ſie deutlich erkennen. — Früher war die Meinung über ihren Kunſtwerth getheilt. Sie mögen von verſchiedener Hand ſein, aber Ein Geiſt beſeelt alle, und gewiſſe Fehler im Einzelnen verſchwinden gegen die unbeſtreitbarſten Verdienſte. Dieſe Metopen zeigen eine bewunderungswürdige Kühnheit und Mannigfaltigkeit der Kampfattitüden und der Stellungen. Einzelne Körper ſind in Wahrheit und Schönheit unübertrefflich. Geiſtvoll iſt beſonders auch der Contraſt zwiſchen der edlen Bildung der Lapithen und den gewiſſermaßen carrikirten Halbroſſen und Halbmenſchen, bei welchen Bildung und Ausdruck wild und gemein iſt.

III. Das Relief des Frieſes an der Cella des Tempels.

Es iſt $3^1/_2$ Fuß hoch, 528 Fuß lang, wovon 456 noch genauer bekannt ſind. Hiervon ſind im Britiſchen Muſeum dreiund-

fünfzig Platten und die Gypsabgüſſe der ganzen Weſtſeite. Eine Platte befindet ſich im Louvre zu Paris. Neue Ausgrabungen in Athen wurden neuerlich veranſtaltet. Das Fehlende läßt ſich nach den Carrey'ſchen Zeichnungen ergänzen. — Das Ganze ſtellt den Feſtzug der Panathenäen nach der Akropolis von Athen vor, um die der Gottheit geweihten Gaben darzubringen; das ſchönſte Charakterbild des attiſchen Demos. Die ganze attiſche Bevölkerung iſt zu einem feierlichen Zuge geordnet, ein Bild des ſchönſten Friedens, eines von den Göttern geſegneten und den Göttern geweihten Lebens, aber recht im Gegenſatze jener ägyptiſchen Proceſſion, Alles menſchlich wahr, tief gefühlt, von freier, unbefangener Heiterkeit durchdrungen.

Wir ſondern das Ganze nach den vier verſchiedenen Seiten des Tempels.

1) Der Fries der Weſtſeite. Die Vorbereitungen zur feſtlichen Pompa, namentlich zum Reiteraufzuge der attiſchen Epheben. (Bei M. u. Deſt. iſt nur Eine Figur abgebildet, 119. Flg. 35—48.) Hier iſt Alles noch im Werden. Die *ἱπποκόμοι* bringen die Pferde herbeigeführt, halten ſie zum Aufſitzen bereit, oder ſind bemüht, die allzufeurigen zu bändigen. Dazwiſchen Epheben, welche noch mit ihrer kriegeriſchen Toilette beſchäftigt ſind. Andere haben das Roß ſchon beſtiegen und prüfen in munteren Courbetten ihre Geſchicklichkeit und das Feuer ihres edlen Thieres; Andere ordnen ſich ſchon zum Reiterzuge. — Nun beginnt die Pompa ſelbſt, und theilt ſich gleichſam in der Nord- und Südſeite des Frieſes in zwei Arme.

2) Fries der Nordſeite. Die geordnete Cavalcade der attiſchen Epheben. (M. u. Deſt. 118. Flg. 26—34.) Die Geſtalten der Jünglinge wie die der Roſſe ſind von der höchſten Schönheit und Lebendigkeit. Alle Pferde im Galopp, und doch bei der außerordentlichen Fülle von Figuren, die alle in einer und derſelben Handlung begriffen ſind, eine faſt unbegreifliche Mannigfaltigkeit. Eine heiter-gemäßigte, man möchte ſagen, unſchuldige Heiterkeit iſt über jede Miene und Bewegung der Epheben ausgegoſſen. — Hieran

ſchließen ſich die Theilnehmer des auf den Feſtzug folgenden Wagenkampfes. (M. u. Deſt. Nr. 117. Fig. 24 — 26.) Ein nach Homeriſcher Art gerüſteter Jüngling, ein ἀποβάτης (desultor) ſteht auf dem Wagen, ein anderer iſt ſchon abgeſprungen und folgt dem ſeinigen zu Fuß. Ein dritter ermuntert die Roſſe zu raſcherer Bewegung. Weibliche Figuren, wahrſcheinlich Gottheiten des Wettkampfes (nach Müller), oder Victorien führen die Zügel der Wagen. — Dann folgten Chöre mit Auleten und Kitariſten, ὑδριαφόροι und σκαφηφόροι. (Fig. t. 22. 23. M. u. Deſt. 115 l.) Letztere ſind die Metöken, welche den Bürgern das Opfergefäß (σκάφη) nachtrugen, ſowie ihre Weiber den Bürgerfrauen Waſſergefäße (ὑδρίαι) trugen; und endlich die Opferkühe mit ihren Begleitern. Jede Tochterſtadt von Athen ſchenkte am Feſt der Panathenäen ein Opferthier. (Fig. t. 17.)

3) Der Fries der Südſeite, faſt ganz dem der Nordſeite entſprechend; in der erſten Hälfte die Cavalcade der attiſchen Epheben, und die Wagen der Apobaten; und ſodann die bejahrten Männer und Frauen der Stadt. Opferthiere ſchließen auch dieſe Seite. (M. u. Deſt. 116.)

4) Fries der Oſtſeite. Der Zug der Panathenäen iſt auf der Akropolis angelangt, und die Götter ſelbſt ſind auf der heiligen Stätte verſammelt, um die Huldigungen der Feiernden zu empfangen und ihrer feſtlichen Stimmung ſich zu freuen. Den Mittelpunkt bilden zwei Gruppen. (M. u. Deſt. Nr. 115 f. Fig. t. 21.) Ein bejahrter Prieſter übergiebt einem Knaben den Peplos, welcher der Minerva geweiht werden ſoll, und die Prieſterin der Athene Polias (Fig. 20.) ſetzt den beiden Erſepheren (ἐρσηφόροι, nach Anderen ἐρρηφόροι oder ἀρρηφόροι) die verdeckten Körbe mit geheimnißvollen Gaben auf das Haupt. — An dieſe ſchließen ſich zu beiden Seiten zwei Gruppen von thronenden Göttern gebildet; links namentlich die Dioskuren, Hephäſtos, Jupiter und Juno (M. u. Deſt. 115. e. Fig. 19 u. 20.); rechts wahrſcheinlich Asklepios und Hygiea, Poſeidon und Aphrodite. (M. u. Deſt. 115. f. u. g. Dies nur in den Carrey'ſchen Zeichnungen vorhanden.) Andere

Figuren ſind ſchwer zu beſtimmen, alle Götter aber ſind auf höchſt naive, ſinnvolle Art zu traulich geſelligen Gruppen in behaglicher Ruhe verbunden, unſichtbar für die Menſchen, welche ihre wirkliche Gegenwart nicht zu ahnen ſcheinen, und ungeſtört ihr heiliges Geſchäft vollziehen *). — Nun folgen ältere und jüngere Männer, wie es ſcheint, in ernſtes Geſpräch vertieft (M. u. Oeſt. 115. h. i. Fig. 18. 19.), und endlich an den beiden Anfangspunkten des öſtlichen Frieſes ein Zug athenienſiſcher Frauen und Jungfrauen, die einen Candelaber bringen, Andere haben Kränze und Schalen in der Hand; die σκιαδηφόροι, die Töchter der Schutzverwandten, folgen, die zuſammengefalteten Schirme tragend. (M. u. Oeſt. 115. b. c. Fig. 18.) — Sittſamkeit und heilige Scheu zeigt ſich in jedem Schritte und in der ſchönen Drapirung des Gewandes.

Allgemeine Bemerkungen über dieſen Fries. Das Relief an dieſem ganzen Frieſe iſt ſehr gering, indem die größte Projection zwei Zoll beträgt. Sehr wohlüberlegt war überhaupt die Abſtufung der Tempelſculpturen. Die Bilder des Giebelfeldes waren vollſtändige Statuen, Hochreliefs die Metopen, Flachreliefs der Fries. Der Fries konnte auf den Nebenſeiten in keiner größeren Entfernung als von fünfundvierzig Fuß geſehen werden. Man ſah ihn ſtets nur im Schatten, aber Farben erhöhten theilweis ſeine Wirkung. — Der Grund war azurblau, einzelne Verzierungen, Waffenſtücke, aus Metall, wahrſcheinlich aus vergoldeter Bronze.

Unſer Begriff von der hohen Meiſterſchaft der Künſtler, welche dieſen Fries bildeten, wird erhöht durch die Wahrſcheinlichkeit, daß ſie ſich keines Modelles von derſelben Größe bedienten. An mehreren Stellen iſt der Grund vertieft, um genug Relief über der Fläche zu gewinnen.

Den modernen Kunſtanforderungen widerſprechend, aber ganz dem antiken Style des Basreliefs getreu, iſt der Iſokephalismus,

*) Vgl. Emil Braun, Annalen des archäologiſchen Inſtituts, 1851 S. 177 ff. Anm. d. H.

die gleiche Höhe der Köpfe, gehören dieſe nun Reitern oder Fußgängern, ſitzenden oder ſtehenden Figuren an. Die nächſte Beſtimmung der Sculpturen eines Frieſes iſt die eines architektoniſchen Schmuckwerkes. Dem erſten Ueberblicke mußte die Fläche gleichmäßig gefüllt erſcheinen.

Für die Alten ſelbſt ſind ohne Zweifel die Sculpturen des Parthenon die Quelle der ernſteſten Studien geweſen. Die Motive mehrerer der berühmteſten Statuen der ſpäteren Kunſt, welche wir bewundern, die Roſſe auf dem Monte Cavallo (Fig. t. 24.), der ſogenannte Jaſon in Paris (Fig. t. 39.), der ruhende Mars in der Villa Ludoviſi (t. 19.) finden ſich in dieſen Reliefs zum erſten Male.

Und auch für die modernen Künſtler ſind namentlich die Figuren des Giebelfeldes die höchſten Muſter von vollendeter Naturwahrheit. Der Künſtler Haydon ſagte: „Wären die Marmor des Lord Elgin verloren und auf gut türkiſch zum Mörtel für eine tüchtige Kalkgrube geſtoßen worden, ſo würde in der Kunſt eine ebenſo große Kluft geblieben ſein, als in der Philoſophie, wenn Newton nicht gelebt hätte.“ — Canova ſagt in einem Briefe an Lord Elgin: „Alle Stücke athmen Leben mit einer Wahrheit und einer ungemeinen Kenntniß der Kunſt, die aber nie im Geringſten zur Schau ausgeſtellt, ſondern vielmehr durch vollendete, meiſtermäßige Kunſtfertigkeit verſteckt wird.“ In wiederholten mündlichen Aeußerungen gegen Dannecker: „An den herrlichen Bildern, die England jetzt beſitzt und Athen verloren hat, iſt Alles lauter reine Natur, — wirkliches, wahres Fleiſch. Alles iſt Wahrheit, wahre Wahrheit.“ — Den Lord Elgin wegen einer Ergänzung um Rath gefragt, erklärte Canova: „Es würde Entweihungsfrevel ſein, wenn ich oder irgend Jemand ſich vermeſſen wollte, mit dem Meißel ſie zu berühren.“

Mit den hier angeführten Aeußerungen von Männern, welche ſelbſt in der Reihe der Künſtler keine untergeordnete Stelle einnehmen, ſind ganz richtig die weſentlichen, charakteriſtiſchen Momente ausgeſprochen, welche dem Style der Schule des Phidias in ihren

Grundwurzeln und mannigfachen Verzweigungen eigen sind. — Vollkommene Natur, mit reinster Idealität Eins geworden, Wahrheit und Schönheit, das Göttliche in dem rein Menschlichen durchgeführt, die reichste Mannigfaltigkeit in der strengsten Einheit, Bewegung und Ruhe, die großartigste Anspruchslosigkeit und Einfalt in der Conception.

Andere, noch erhaltene Werke aus der Schule des Phidias sind gleichfalls Tempelsculpturen.

I. Sculpturen des Theseustempels in Athen.

A) Metopen.

1) Sculpturen der Metopen an der Ostseite des Tempels, die Thaten des Hercules vorstellend. (M. u. Oest. t. 20. Nr. 105.)

2) Acht Metopen gegen Norden und Süden mit Thaten des Theseus, Bezwingung des Minotaur, des Marathonischen Stiers, des Krommyonischen Ebers. (M. u. Oest. Nr. 106 — 108.)

B) Friese mit fortlaufenden Reliefs. Sie ziehen sich nicht, wie beim Parthenon, um den ganzen Tempel. Nur über dem Pronaos und dem Postikum, unter den Säulenhallen der beiden schmalen Seiten, ein Fries mit Reliefs.

1) Fries der Ostseite. (M. u. Oest. 21. Nr. 109.) Nach griechischer Art gerüstete Männer in heftigem Kampf mit Felsenschleudernden. Es ist, wie O. Müller zuerst erkannte, der Kampf des Theseus und der Pallantiden, der alten Bewohner des attischen Pallene, welche in rauher Berggegend hausen und von Sophokles in einem bei Strabo erhaltenen Fragment als ein giganten-ähnliches Geschlecht bezeichnet wurden, und sich der Sage nach gegen Theseus erhoben, als er, der künftige Beherrscher von Attika, von Trözene zurückkam. (Müller, römisch-hyperboräische Studien, S. 276.) Das Ganze ist leider sehr zerstört, aber was erhalten ist, zeugt von der höchsten Vortrefflichkeit in Anlage und Ausführung. — Mit Helm und Schild gerüstet sind die Aegiden muthig vorgedrungen. Ein Pallantide ist zur Erde geworfen, seine Hände werden auf den Rücken gebunden; zwei Andere sind todt niedergestreckt. Die Uebrigen scheinen

in einen Hinterhalt zuſammengedrängt, wo ſie plötzlich überfallen werden. Auch Götter erſcheinen mitten im Menſchengewühl als theilnehmende Zeugen und Zuſchauer. Es ſind die *θεοὶ ἐγχώριοι*, in zwei Gruppen, je zu drei Gottheiten, auf Felſen ſitzend. — Nur in der einen Gruppe ſind die Götter noch deutlich zu erkennen. Jupiter, Juno und Minerva, Letztere ſich lebhaft beſprechend, Erſterer zum Kampf ermunternd.

2) Der Fries der Weſtſeite (M. u. Deſt. 21. Nr. 110.) ſtellt den Kampf der Centauren und Lapithen vor. Ein Verein der kühnſten, lebendigſten Gruppen; beſonders merkwürdig iſt die Scene, wo zwei Centauren den unverwundbaren Käneus unter Felsſtücken begraben.

Dieſe Sculpturen ſind nach London durch Lord Elgin gebracht worden. (Zeichnungen beſonders in Stuart, Antiquities of Ath. III, pl. 11 — 24.)

II. Die Reliefs von Phigalia.

In der Nähe von Phigalia in Arkadien, in dem Flecken Baſſä, auf dem Kotilion ſtand ein prachtvoller Tempel des Apollo Epikurios, des Helfers in der Noth. Ictinus, der Erbauer des Parthenon zu Athen, hatte auch dieſen Tempel gebaut. — Wir ſtehen alſo hier ſicherlich auf dem Grund und Boden der Schule des Phidias. Ueber den ioniſchen Säulen im Innern des Tempels um das Hypäthron zog ſich ein mit Sculpturen geſchmückter Fries. Linckh, v. Stackelberg, v. Haller, Cockerell, Feſter u. A. entdeckten ihn. Er kam im Ganzen ſehr wohlerhalten in das Britiſche Muſeum. (Zeichnungen befinden ſich in Bassirilievi della Grecia disegn. da G. M. Wagner, 1814. Marbles of the Brit. M. IV. — Baron v. Stackelberg, Apolletempel zu Baſſä in Arkadien und die daſelbſt ausgegrabenen Bilder. 1828. — M. u. Deſt. Nr. 123.)

Der Gegenſtand dieſes Frieſes iſt ein doppelter: a) Schlacht der Griechen gegen die Amazonen. (M. u. Deſt. t. 28. Nr. 123, a.) Unübertrefflich ſchön gedacht iſt (pl. 9.) die Gruppe, wo zwei Amazonen ſich über einen zur Erde geſunkenen Griechen

ſtreiten; die Eine will ihn tödten, die Andere den tödtlichen Streich abwehren. Rührend zu ſehen iſt die in ſich zuſammenknickende Amazone und die Todte, die aus dem Gewühl fortgetragen wird. — Apollo und Diana auf einem von Hirſchen gezogenen Wagen, dieſe die Thiere lenkend, jener den verderblichen Pfeil gegen ſeine Feinde ſendend, leiten die zweite Darſtellung ein. (M. u. Oeſt. 123, b. Stackelberg von pl. 19. an.) — b) Der Kampf der Centauren und Lapithen iſt hier in ſeinem ganzen Umfange dargeſtellt. — Hülfloſe Frauen, welche allein oder mit ihren Kindern aus dem Mordgewühle ſich zu retten ſuchen, Andere von Centauren fortgeſchleppt. Die thieriſche Wildheit dieſer Ungethüme, die Kühnheit der Lapithen, alle erdenkbaren Wechſelfälle eines verwirrungsvollen, raſenden Kampfes, welche hier in den kunſtvollſten Gruppen dargeſtellt ſind, machen dieſe Bildwerke zu einer wahrhaft erſtaunenswürdigen Compoſition. Pl. 26. iſt die Scene des unverwundbaren Käneus wiederholt. Doch ſucht dieſer hier mit emporgehaltenem Schild die Laſt wegzutragen, die ihn begraben ſoll. Ein Lapithe (pl. 21.) hat einen Centauren durchbohrt; aber wüthend bedient ſich dieſer noch ſeiner natürlichen Waffen, packt den Nacken des Gegners mit den Zähnen, während ſein Roßleib mit den Hufen gegen einen zweiten Lapithen ausſchlägt, der mit beiden Händen dem gefährlichen Schlage den Schild entgegenſtemmt. — Im Einzelnen entdeckt man Zeichnungsfehler, denn auch dieſe Bilder ſind offenbar frei nach den bloßen Zeichnungen eines großen Künſtlers, vielleicht des Phidias ſelbſt, gemeißelt. Die Vorbilder athenienſiſcher Sculpturen ſind in einzelnen Gruppen deutlich zu erkennen. Doch hat der Charakter des Ganzen mehr Herbes, Wild-Enthuſiaſtiſches, als ſich in dieſem Grade ſelbſt in den Centaurenkämpfen des Parthenon bemerkbar macht. Alles iſt in der heftigſten Bewegung, die Gewänder von der excentriſchen Stellung ſtraff gezogen, oder wild im Winde flatternd.

Aus etwas ſpäterer Zeit, doch ſicher der Schule des Phidias beizurechnen, ſind die **Reliefs von dem kleinen Tempel der Nike Apteros** an den Propyläen der athenienſiſchen Akropolis. Sie ſtellen Kämpfe dar, theils von Griechen gegen Griechen, theils

gegen die Perſer, letztere vielleicht zur Verherrlichung des Sieges bei Marathon. (Abbildungen bei Stuart, II, pl. 12. 13. M. u. Deſ. t. 29. Nr. 124.)

Wie nach Phigalia, ſo erſtreckte ſich die attiſche Schule des Phidias, wie es ſcheint, auch nach Olympia. Ich meine hier die Sculpturen am Tempel des Zeus zu Olympia, welchen der Eleer Libo baute, und der um Ol. 86 vollendet ward.

Im öſtlichen Giebel ſah man von Päonius aus Mende in Thracien um das Bild des Zeus auf der einen Seite den Oenomaus und ſeine Gattin Pierope, auf der anderen Pelops und Hippodamia; dann Wagenlenker, Viergeſpanne, in den Winkeln die Flußgötter Alpheus und Kladeus; im weſtlichen Giebel den früher ſchon erwähnten Centaurenkampf von Alkamenes, dem Schüler des Phidias. Dieſe Werke jedoch ſind ſämmtlich untergegangen.

Jedoch beſitzen wir noch bedeutende Bruchſtücke der Metopen, welche die zwölf Arbeiten des Hercules darſtellten. Sie wurden 1829 entdeckt, von den Architekten Blouet und Dubois unter fünf Schuh hohem Schutt hervorgezogen und dann nach Paris gebracht. Ihre Höhe mißt 5 Fuß, die der Figuren 4 bis 4½ Fuß. (M. u. Deſ. t. 30. Nr. 128 — 130.)

a) Hercules im Kampf mit dem Gnoſſiſchen Stier, eine Muſtergruppe, nachgeahmt auf der albaniſchen Vaſe und auf Münzen von Selinunt. — b) Der erlegte und ſterbende Nemeiſche Löwe. Unter den rechten Fuß des Siegers getreten, der noch ſichtbar iſt, ſchnaubt die Beſtie ihre letzte Wuth aus. — c) Eine Localgöttin, welche aufmerkſam einem Kampfe des Hercules zuſieht, die Nemea oder eine Stymphaliſche Nymphe. — Mehrere kleinere Fragmente.

Auch dieſe Werke ſind von großer Naturwahrheit, wiewohl nicht ſo tief wiſſenſchaftlich ergründet, wie bei den Hauptfiguren des Parthenon. In der Bildung des Hercules iſt wenig von idealer Größe zu erkennen. Dagegen zeichnen ſich dieſe Sculpturen durch eine anmuthige Naivetät und eine gewiſſe herzliche Natürlichkeit aus, welche beſonders in der Figur der Nymphe höchſt anziehend iſt.

Man ſieht, die Schule des Phidias hat die Geiſter entfeſſelt. Wohin ſich auch ihr Einfluß erſtreckte, modificirte ſich doch ihr Grundweſen wieder nach der individuellen Sinnesart, oder den Fähigkeiten des einzelnen Künſtlers, nicht ſelten auch wohl nach localen Bedürfniſſen und Anſichten. Immer aber iſt Großheit und Urſprünglichkeit der Grundcharakter aller Werke dieſer höchſten Kunſtepoche.

B.

Polyklet und Myron.

I. Polyklet.

Aus der ſicyoniſch-argiviſchen Schule war um dieſelbe Zeit Polyklet hervorgegangen, Mitſchüler des Phidias bei Ageladas, mit jenem wetteifernd in koloſſalen Schöpfungen, und zugleich einen neuen Kreis von Kunſtidealen eröffnend.

Schon der Name Polyklet iſt Gegenſtand einer ſchwer zu löſenden hiſtoriſchen Verwirrung geworden. Es beruht dieſe außer einigen, ſich ſcheinbar oder wirklich widerſprechenden Urtheilen über den Charakter ſeiner Werke, von denen ſpäter die Rede ſein ſoll, vorzüglich auf folgenden Punkten. Plinius weiß nur von Einem Sicyonier Polyklet, Pauſanias kennt zwei Künſtler dieſes Namens, die er wohl von einander unterſchieden wiſſen will; der Eine von ihnen hat die berühmte Juno zu Argos verfertigt, aber Beide werden Argiver genannt. (Paus. VI, 6, 1.) Um uns nun ſogleich wenigſtens von Einem dieſes gleichnamigen Kleeblattes, und zwar von dem unbedeutenderen zu befreien, bemerken wir mit Pauſanias, daß der minder berühmte Argiver Polyklet zugleich der ſpäter lebende und Schüler des Naucydes war, der in der fünfundneunzigſten Olympiade blühte. Von ihm war der Dreifuß mit dem Bilde der Venus zu Amyklä aus der Beute der Schlacht bei Aegospotamoi, Ol. 93, 4. (Paus. III, 18, 5.), und wahrſcheinlich auch das Bild des *Ζεὺς φιλίου* mit den Attributen des Bacchus, dem Kothurn, dem Becher und dem Thyrſus mit einem Adler zu Megalopolis

(Paus. VIII, 31, 2.), welche Stadt Ol. 102, 2. gegründet ward. Wahrſcheinlich, ſagte ich; denn dieſes Bild konnte ſchon früher beſtanden haben, und dann von Auswanderern aus ihrer früheren Heimath nach Megalopolis gebracht worden ſein. Wie dem auch ſei, von dieſem Polyklet, dem Schüler des Naucydes, iſt der ältere Künſtler dieſes Namens, welchem das Junebild zu Argos angehört, zu unterſcheiden, und auf dieſen, als auf den berühmteren, wird Alles zu beziehen ſein, was die Alten Preiswürdiges mit dem Namen Polyklet verbinden. Rechnen wir die Lehrjahre dieſes älteren Polyklet unter Agelados mit ein, ſo beginnt ſeine Thätigkeit in den ſechziger Olympiaden, und reicht noch über Ol. 89, 2. hinaus, als in welchem Jahre durch Unvorſichtigkeit der Prieſterin Chryſe der alte Tempel der Juno zu Argos abbrannte. Für das neuerbaute Heiligthum fertigte Polyklet das Tempelbild, welches Pauſanias noch in ſeiner ganzen Herrlichkeit geſehen hat.

Was aber endlich den Sicyonier des Plinius betrifft, ſo wird dieſer von keinem anderen Schriftſteller erwähnt, und es hat die größte Wahrſcheinlichkeit für ſich, wenn Sillig vermuthet, daß der Bildner der Juno in Sicyon geboren war, aber von den Argivern zur Belohnung das Bürgerrecht erhielt, oder auch, vom Rufe des Ageladas angelockt, in ſeiner Jugend nach Argos wanderte, und von dieſem ſeinem zweiten, ſeinem geiſtigen Vaterlande mit dem Bürgerrechte beſchenkt, ſich in den Inſchriften ſeiner ſpäteren und bedeutenderen Werke nicht mehr den Sicyonier, ſondern den Argiver nannte. — Eine ähnliche Bewandtniß hat es mit dem Maler Apelles, als deſſen Vaterland bald Kolophon, bald Kos oder Epheſus angegeben wird.

Juno des Polyklet.

Der alte Junetempel war im Anfange des peloponneſiſchen Krieges abgebrannt. Nun fertigte Polyklet für das neue Heiligthum das Tempelbild, ein Seitenſtück in jeder Beziehung zu dem olympiſchen Jupiter des Phidias. Man erklärte auch dieſes Bild für das Herrlichſte von Allem, was die Kunſt je Prachtvolles und

Greſſes hervorgebracht, und nur den Werken des einzigen Phidias geſtand man den Vorzug zu. *Ἐν ᾧ (Ἡραίῳ) τὰ Πολυκλείτου ζώνην τε μὴ τέχνῃ κάλλιστα τῶν πάντων, πολυτελείᾳ δὲ καὶ μεγέθει, τῶν ἐφεδίων λειπόμενα.* (Strabo VIII, 6. p. 201. ed. ster.) — Der Tempel, welcher längſt ſo gut wie ſpurlos verſchwunden iſt, lag fünfzehn Stadien von Mycene entfernt, und war vom Argiver Eupolemus erbaut. Bildwerke über den Säulen ſtellten theils die Geburt des Zeus und den Götterkampf mit den Giganten dar, theils bezogen ſie ſich auf den trojaniſchen Krieg und die Zerſtörung Ilions. Im Tempelhofe (*πρὸ τῆς ἐσόδου*) ſtanden in langen, ehrfurchtgebietenden Reihen die Statuen der Prieſterinnen der Juno, neben ihnen Heroen. Im Pronaos ſah man in der Höhe die runden argoliſchen Votivſchilde, darunter den berühmten des Gryperbus, links im Tempel die drei Grazien, ein alterthümliches Kunſtwerk, und rechts das Brautbett der Juno. In der Mitte befand ſich nun die Göttin ſelbſt in koloſſaler Größe (*μεγέθει μεγάλῃ*) aus Gold und Elfenbein. — Höchſt bedeutungsvoll kam neben dieſe Statue bald nach ihrer Vollendung ein Erzbild von Naucydes zu ſtehen, Hebe, die Göttin der ewigen Jugend, und ſpäter der der Juno geheiligte Vogel, glänzend von Gold und Edelſteinen, ein Geſchenk des Kaiſers Hadrian. (Paus. II, 17, 3 — 7.)

Juno war hier gedacht als Himmelskönigin, durch geheiligte Ehe mit Jupiter, als Quelle des Naturſegens, als Bewahrerin der Geheimniſſe des Ehebundes, Vorbild der Matrone, als *τελεία*, promuba. Nach der Beſchreibung des Pauſanias und Maximus Tyrius (Diss. XIV, 1. p. 206. Reiske), in Verbindung mit alten Epigrammen, haben wir uns die Statue folgendermaßen zu ergänzen. Sie war *εὐπέπλου*, die ſchönangekleidete Juno. Bis über die Füße reichte der engefaltete, goldene Chiton; darüber lagerte ſich, wie man ſich denken muß, in weiteren Faltenmaſſen das Obergewand. Die ſchönen elfenbeinernen Arme blieben, dem Homeriſchen *λευκώλενος* entſprechend, unbekleidet, auch der Nacken war unverhüllt, und vielleicht ein Theil der Bruſt; die ganze Büſte zuverläſſig

nicht, wie Böttiger glaubt. In ihrer Linken hielt sie als Königin des Himmels das Scepter, auf welchem aber statt des Adlers als Symbol des *ἱερὸς γάμος* der Kuckuk gebildet war. (Vgl. Schol. ad Theocr. Idyll. 15, 64. Adoniaz.) In der ausgestreckten Rechten ruhte statt der Victoria der Granatapfel, über dessen Bedeutung, als eine mysteriöse, nur den Eingeweihten bekannte, der ängstlich religiöse Pausanias sich kein Wort erlaubt (*ἀπορρητότερος γάρ ἐστιν ὁ λόγος*). — Um auch an die Macht und Strenge der Juno zu erinnern und ihre Triumphe über den verhaßten Stiefsohn anzudeuten, war der Thron mit Weinlaubranken, den Symbolen des Dionysos, geschmückt, und eine Löwenhaut, an Hercules erinnernd, deckte den Schemel. (Exultantem ostentat novercam de excuviis utriusque privigni. Tertull. de corona 7.) Das Haupt aber dieser Juno war nicht mehr verschleiert, wie jenes alterthümliche Herabild zu Samos, es trug nur den königlichen Stephanos, eine rings gleichbreite Krone, hier aus Gold und mit den Bildern der Grazien und Horen in Relief geschmückt. Ehrfurchtgebietend streng und lieblich zugleich war das erhabene Angesicht der Göttin, mit seinem hohen, großgewölbten Auge, die *βοῶπις* des Homer.

Juno labor, Polyclete, tuus, et gloria felix,
Phidiacae cuperent quam meruisse manus,
Ore nitet tanto, quanto superasset in Ida
Judice convictas non dubitante deas.
Junonem, Polyclete, suam nisi frater amaret,
Junonem poterat frater amare tuam.

(Martial ep. X, 89.)

Noch erhaltene Junobilder.

Den Kopf der Polykletischen Juno sehen wir noch auf Münzen von Argos. Er hat hier noch den Stephanos, nur statt mit den Horen und Grazien, was bei dem kleinen Maaßstab einer Münze nicht ausführbar war, mit Blumen geschmückt. (Vgl. eine solche Münze nach Cadalvène, Recueil de médailles Grecques pl. 3. Nr. 1. in M. u. Oest. I. Nr. 132.) — Deutlicher wird der

Charakter, die eigentliche Seele des Polykletiſchen Werkes, in größeren, noch erhaltenen Kunſtdenkmalen.

Juno Ludoviſi. Das bei Weitem herrlichſte derſelben iſt der berühmte Koloſſalkopf in der Villa Ludoviſi (M. u. Deſt. II, 4, 54.), um ſo ſchätzenswerther, da er, Weniges abgerechnet, vortrefflich erhalten iſt. Hier ſehen wir den gebieteriſchen Blick der großen, rundgewölbten Augen, die Königin, die ebenſo ſehr geliebt, als geehrt und gefürchtet ſein will. (Vgl. Winckelmann WW. IV, S. 416. und die Anm. zu S. 334.) Mit gewohntem Scharfblick hat Schiller nach einem Gypsabguſſe die geheimnißvolle Tiefe dieſes bewundernswürdigen Werkes am richtigſten erkannt. „Es iſt weder Anmuth noch iſt es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludoviſi zu uns ſpricht; es iſt keines von beidem, weil es beides zugleich iſt. Indem der weibliche Gott unſere Anbetung heiſcht, entzündet das gottgleiche Weib unſere Liebe; aber indem wir uns der himmliſchen Holdſeligkeit auflöſt hingeben, ſchreckt die himmliſche Selbſtgenügſamkeit uns zurück. In ſich ſelbſt ruht und wohnt die ganze Geſtalt, eine völlig geſchloſſene Schöpfung, als wenn ſie jenſeit des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerſtand; da iſt keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte.“ (Ueber äſthetiſche Erziehung der Menſchen. Br. 15.)

Die Villa Ludoviſi beſitzt noch zwei andere ſchöne Junoköpfe, worun der eine hinter dem Diademe den Schleier hat. Dieſem letzteren ähnlich iſt eine Büſte im Pariſer Muſeum. (Mus. Nap. I, pl. 5. Vgl. Winckelmann Anm. IV, 334.)

Ein ſehr gerühmter koloſſaler Junekopf befindet ſich in der kaiſerlich ruſſiſchen Sammlung zu Sarskoe Selo, und Köhler ſetzt ihn in ſeiner Beſchreibung (vgl. Journal für Rußland, Th. I, S. 344 f.) ſelbſt über die berühmte Ludoviſiſche Juno. Mir iſt er weder aus Gypsabgüſſen noch aus Zeichnungen bekannt.

Florentiniſche Juno. Hoch gerühmt wird von den Herausgebern Winckelmann's (IV, S. 336.) mit Recht ein Junekopf in der Florentiniſchen Galerie. Er trägt eine Krone, den

Stephanos eben mit Ausschnitten und Spitzen, auf der Fläche mit Resen geziert. Der Styl ist strenger, als in irgend einer anderen Juno, in fast schreckbarer Größe. Die Augenlider sind beinah in schneidender Schärfe hervorgearbeitet; die Lippen mit einem Rande, wie man solches an einigen weiblichen Köpfen des hohen Styls bemerkt hat. Der Kopf war vielleicht — dies vermuthet O. Müller — für eine Fernansicht berechnet. Indessen liegt es in der Natur der Sache, daß in den späteren Kunstschöpfungen das Grundideal sich nach allen seinen Theilen gleichsam auseinanderlegt, und in den einzelnen Nachbildern bald mehr von seiner erhabenen, bald von der anmuthigen Seite erscheint. Das Wesen der Urbilder, wie sie ein Phidias, ein Polyklet schufen, beruht dagegen in der Totalität. — Die sitzenden Junobilder sind äußerst selten, und kaum eines als wirklich dieser Göttin angehörend nachzuweisen. Die Eitelkeit der römischen Kaiserinnen, welche sich gern als Junonen darstellen ließen, mehr noch unter den Modernen die Willkür der Ergänzer, und der Wunsch, seinen antiken Saal auch mit der Königin der Götter schmücken zu können, haben ein sicheres Urtheil vielfach erschwert.

Barberinische Juno. Unter den aufrecht stehenden Junobildern ist bis jetzt noch immer die kolossale Statue im Vaticanischen Museum (Mus. Pio-Clem. I, 2. Piranesi 22. M. n. Oest. II, Nr. 56. Der Kopf bei Meraben IV, 2. 3.) die vorzüglichste, wiewohl kein Werk vom ersten Range. Sie trägt den über der Stirn sich erhebenden Kopfschmuck, die *στεφάνη*, den bis auf die Füße reichenden Chiton ohne Gürtel, und darüber von den Hüften an in nachlässig zierlichen Falten sich überschlagend den Peplos. Für das Studium der griechischen Gewandung ist diese Statue wichtig, und auch in künstlerischer Hinsicht beachtenswerth; doch sind die Lobsprüche, welche Visconti dieser Statue spendete, übertrieben. Man vermißt in der ganzen Gestalt die Hoheit und Würde der Götterkönigin; die halbentblößte Brust ist befremdend, und der allerdings schöne, aber mehr weibliche Kopf hat nichts von Junonischer Strenge. Zoëga dachte daher an eine Juno Lucina,

eine Vermuthung, welche große Wahrſcheinlichkeit für ſich hat. (Welcker Zeitſchr. S. 310.)

Von noch bei Weitem geringerem Werthe iſt nach meinem Urtheile eine zweite Juno im Vaticaniſchen Muſeum, welche zu Otriculi gefunden wurde. (Mus. Pio-Clem. II, t. 20.) Das Gewand iſt züchtiger geordnet, als an der vorhergehenden Statue, aber die Verhältniſſe der ganzen Geſtalt gehören nicht zu den edelſten, und die Stellung hat ſchon viel von jener bald affectirten, bald bequemen Grazie der ſinkenden Kunſt.

Mercur.

Außer der Juno verdankte die griechiſche Kunſt dem Polyklet noch die Vollendung eines anderen Gottideals, des Mercur. Plinius nennt ein ehernes Hermesbild zu Lyſimachia. (34, 19. p. 650.) Die Bildung des Polykletiſchen Hermes war von den Gymnaſien ausgegangen, in welchen von jeher Hermen aufgeſtellt waren, als Symbole des Gottes, welcher den jugendlichen Wettkämpfen und Uebungen vorſteht. Polyklet gab nun dieſem Begriffe lebendige Geſtalt, und ſtellte in ihr das göttliche Vorbild des griechiſchen Gypheben auf. Als ſolcher erſcheint Hermes — der *Ἕρμης ἐναγώνιος* — in den beſten noch erhaltenen Statuen mit breiter, ausgearbeiteter Bruſt, mit ſchlankem, aber kräftigem Gliederbau, welcher durch die Uebungen des Gymnaſiums die höchſte Kraft und Geſchmeidigkeit erreicht hat. In ſeinen Geſichtszügen entdeckt man eine ganz beſondere Feinheit (Winckelmann IV. 84.), die Schärfe eines feinen und gedankenvollen Blickes (Winckelmann VII, 86.), ein ſanftes Lächeln in den Winkeln des Mundes, welches jedoch in einigen Bildern, wie ich bemerkt zu haben glaube, in den Ausdruck eines gewiſſen ironiſchen Mißbehagens übergeht. Die Haare ſind nach der Sitte der Gypheben und Athleten kurz abgeſchnitten und in etwas gekraust. Ueber die Schultern, manchmal aber auch um den linken Arm geſchlagen, trägt er das zierliche Gypheben-mäntelchen, die Chlamys, urſprünglich das macedoniſche Reiterkleid. Nicht ſelten

iſt auch das Haupt noch mit dem Petaſos bedeckt, dem gegen Sonne und Regen mit einer Krämpe verſehenen Hute.

Mercur von Belvedere. (M. u. Ceſt. II. t. 28, 305.) Die ſchönſte noch erhaltene Marmorſtatue des Mercur, im Geiſte des Polykletiſchen Ideals, wie wir es eben feſtgeſtellt haben, iſt die ehemals unter dem Namen des Antinous von Belvedere berühmte Statue in Rom. Sie wurde auf dem Esquilin gefunden und von Papſt Paul III. im Belvedere neben dem Laokoon und Apollo aufgeſtellt. Erſt Visconti entdeckte ihre wahre Bedeutung nach einer Bronzeſtatue in der Galerie Farneſe. (Abgebildet in Mus. Pio-Clem. I. f. A. 7.) Ein Theil der Chlamys ruht noch auf der linken Schulter, der andere iſt um den Arm geſchlungen. Die Stellung iſt, was bis jetzt noch nicht erkannt ward, die eines Körpers, welcher eben von den Uebungen der Paläſtra zurückgekehrt iſt, aber nicht ermattet zuſammenſinkt, ſondern nur die Ruhe einer geſättigten Kraft fühlt. Mit den ſinnigen Augen des geſenkten Hauptes ſcheint der Gott auf den Schauplatz niederzublicken, wo nun die griechiſche Jugend ihres Theils ſich in Bewegungen der Schönheit und Kraft übt. — „In dem Geſichte des Apollo herrſchet die Majeſtät und der Stolz," ſagt Winckelmann; „hier aber iſt ein Bild der Grazie beider Jugend und der Schönheit blühender Jahre mit gefälliger Unſchuld und ſanfter Reizung geſellt, ohne Andeutung irgend einer Leidenſchaft, welche die Uebereinſtimmung der Theile und die jugendliche Stille der Seele, die ſich hier bildet, ſtören könnte. In dieſe Ruhe und gleichſam in den Genuß ſeiner ſelbſt, mit geſammelten und von allen äußeren Verwürfen zurückgerufenen Sinnen iſt der ganze Stand dieſer edlen Figur geſetzt." (Werke VI, S. 306.) Die Bruſt iſt mächtig erhaben — und die Bildung der Bruſt wurde an Werken des Polyklet beſonders gerühmt —, Schultern, Seiten und Hüften ſind wunderbar ſchön. Der große Maler Nic. Pouſſin betrachtete und ſtudirte dieſe Statue als ein Muſter der ſchönſten Verhältniſſe. Nichtsdeſtoweniger ſind die Beine nicht untadelhaft gebildet. Sie haben beſonders um die Knöchel etwas Geſchwollenes, ſo daß Zoëga ſogar glaubte, an einen Oedipus denken

zu dürfen. (Mus. Pio-Clem. I, S. 89.) Auch die Bildung der Haare wird getadelt. (Anm. zu Winckelmann VI. 2. S. 360. — Abbildungen in Mus. Pio-Clem. I, 7., bei Bouillon ꝛc.) — Wir haben noch sehr schöne Gemmenbilder mit einem Mercur von ähnlichem Charakter. (Bei Lippert. Köpfe: Götzinger Nr. 624. Ganze Figuren: bei Götzinger, dritte Reihe von oben, Nr. 17 — 20.; ganz dem vaticanischen ähnlich Nr. 18.; der Ἑρμῆς κριοφόρος mit dem Namen des berühmten Steinschneiders Dioskorides.)

Ephebenstatuen.

Im Ἑρμῆς ἐναγώνιος war aber gleichsam nur der Mittelpunkt des Formenkreises gegeben, in welchem Polyklet, wie es scheint, sich am liebsten und mit dem glänzendsten Erfolg bewegte. Er war ein Freund jugendlicher Formen und Schönheit. Nächst der kolossalen Juno bestanden seine berühmtesten Statuen in den Bildern von gymnastischen Epheben, wo die schönste Jugendblüthe männlicher Kraft durch Körperübung gezeitigt und durch Anstand und naive Natürlichkeit veredelt war. Gewöhnlich stellte Polyklet diese athletischen Figuren in den einfacheren Handlungen und Stellungen vor, welche allen Agonisten gemein sind und dem Kampfe selbst entweder vorausgehen oder folgen. Mehrere der ausgezeichnetsten Statuen und Gemmen, welche wir besitzen, mögen aus ähnlichen Motiven des Polyklet hervorgegangen sein. — Dahin gehört die treffliche Statue eines sich salbenden Athleten in Dresden, an welcher besonders der schlanke, sanft zur Seite gebogene Rücken mit seinem ruhigen, edlen Muskelspiele von unübertrefflicher Schönheit ist. (S. August. t. 37. 38.) — Dieser Statue ähnlich ist die vortreffliche Gemme mit dem Namen Gnaios bei Natter. (Traité de la méthode ant. de graver t. 25. Vgl. Götzinger, 5. Reihe, Nr. 97.) Wir bewundern in ihr die schlanken, geschmeidigen Formen und die zierlichste Haltung der Hände, von welchen die eine das Oel niederträufen läßt, die andere es auffängt. — Diesen Vorstellungen verwandt war eine hochberühmte Statue des Polyklet, der Ἀποξυόμενος (destringens se, Plinius), das ist ein Athlet,

der ſich mit der strigilis das mit dem paläſtriſchen Staube vermiſchte Salböl vom Körper abſchabt. Es kam hier darauf an, der künſtlichen Stellung eines ſchwebend niedergebeugten Körpers natürliche Leichtigkeit und Anmuth zu verleihen. Dieſe Statue des Polyklet muß vielfach nachgeahmt worden ſein, und ihre Stellung wurde wahrſcheinlich auch für andere Darſtellungen benutzt. Dahin gehören wohl gewiſſe etruskiſche Bilder des Tydeus auf Gemmen, wiewohl ſie ihres ſchroffen Styles wegen nicht als unmittelbare Nachahmungen eines Polykletiſchen Werkes zu betrachten ſind. (Vgl. Visconti M. Pio-Clem. I, S. 96. Anm. zu Winckelmann VI, 2. S. 79 f.; abgebildet auch bei M. n. Oeſt. t. 63. Nr. 320. Vgl. Götzinger Nr. 939.) — Hiezu der *Διαδούμενος*, ein Knabe, welcher, wie jener Pantarkes des Phidias, ſich ſelbſt die Siegertänia um die Stirn legt, ein trefflicher Gegenſtand zur Darſtellung einer graziöſen Haltung der Arme und eines naiv-heitern Ausdrucks. Plinius charakteriſirt die Statue als einen molliter juvenem, einen Jüngling von einer faſt weiblichen Zartheit. Eine Copie derſelben, welche jedoch unſern Begriff von der Trefflichkeit des Originals durch die etwas ungraziöſe Haltung der Füße und die gleichförmige Haltung der Arme nicht ſtören darf, erkennt man an einer Farneſiſchen Statue. Sie ſteht aber nicht in der Villa Farneſe, wie es bei Müller heißt, noch iſt ſie nach Neapel gekommen, wie man bei Anderen lieſt, ſondern ſie befindet ſich jetzt im Palaſt Farneſe zu Rom. (S. Gerhard Ant. Denkm. Cent. I, t. 69. M. n. Oeſt. t. 31. Nr. 136. Vgl. Winckelmann VI, t. 2, A. nach einer Zeichnung in Cavallericis antiquar. statuar. Nr. 97.)

Von noch zarterem Ausdruck waren wahrſcheinlich die *Ἀστραγαλίζοντες*, die würfelſpielenden Knaben des Polyklet (duosque pueros item nudos talis ludentes, qui vocantur astragalizontes, et sunt in Titi imperatoris atrio, quo opere nullum absolutius plerique judicant), nach dem Urtheile der Mehrzahl, wie Plinius ſagt, das vollendetſte aller Werke. Inwiefern wir von dieſer Gruppe noch nähere oder fernere Copieen beſitzen, läßt ſich ſchwer entſcheiden. — Ein trefflicher Amor als Würfelſpieler, wozu die zweite Figur

fehlt, befindet ſich in Berlin. (Vgl. Levezow in Böttiger's Amalthea I, S. 175 ff.)

Doryphorus. Kanon.

Eine Art Gegenſatz mit dieſen zarten Geſtalten bildete der vielbeſprochene Doryphorus, nicht ein Trabant, wie Einige glaubten, ſondern wahrſcheinlich das Ideal des atheniſchen Epheben, wenn er als *περίπολος* den erſten Kriegsdienſt verſieht, und im Piräus oder auf der Akropolis die Stunde hat. (Böttiger And. S. 114.) Plinius bezeichnet den Charakter dieſer Statue im Gegenſatz jenes molliter juvenis als einen viriliter puerum, als einen mannhaften Knaben. Es iſt kaum zu zweifeln, daß dieſer Doryphorus mit dem Standbilde des Polyklet, welches man den Kanon nannte, und dieſer ein und daſſelbe Bild mit dem Doryphorus war, von welchem der große Lyſipp eingeſtand, daß es ſein Lehrer geweſen ſei. De horum laudibus tibi prorsus assentior: sed tamen non isto modo, ut Polycleti Doryphorum sibi Lysippus aiebat, sic tu suasionem legis Serviliae tibi magistram fuisse. (Cic. Brutus c. 86.) Polyklet hatte nämlich in dieſer Statue ein Muſterbild der menſchlichen Proportionen (des *συμμέτρος*, der symmetria) aufgeſtellt. Ob der Künſtler mit dieſem Werke wirklich einen didaktiſchen Zweck verband, wer mag dies beſtimmen? An eine akademiſche Figur aber, eine Art von Gliedermann aus Erz, iſt gewiß nicht zu denken. Wahrſcheinlich war der Kanon nur das gelungenſte aller Polykleteiſchen Epheben-bilder, hervorgegangen aus tieferen wiſſenſchaftlichen Studien. Der am meiſten in die Augen leuchtende Vorzug deſſelben iſt das richtige Verhältniß der Theile zu einander, welches bei der ruhigen Stellung eines den Speer tragenden Jünglings vorzüglich geeignet war, für die Studien der nachfolgenden Künſtler ein ſicherer Haltpunkt zur Beſtimmung der Proportion, gleichſam die abſtracte menſchliche Proportion zu werden. Wie nun die einzelnen Theile ſich mathematiſch gegeneinander verhielten, dies läßt ſich nicht mehr ermitteln, da in den noch erhaltenen Statuen der Alten die Proportion nach Alter und Geſchlecht, nach dem

individuellen Charakter der dargeſtellten Idee auf das Mannigfaltigſte motivirt erſcheint. Aus Lucian erfahren wir nur, daß die Statue des Polyklet überhaupt auch gleichſam als Probſtein der lebendigen wirklichen Schönheit betrachtet wurde. Der Körper eines vollendeten Tänzers, heißt es dort, muß nach dem Kanon des Polyklet geſchaffen ſein. *Τὸ δὲ σῶμα κατὰ τὸν Πολυκλείτου κανόνα ἴδοι ἐπιδεῖξαι μοι δοκῶ· μήτε γὰρ ὑψηλὸς ἄγαν ἔστω, καὶ πίρα τοῦ μετρίου ἐπιμήκης, μήτε ταπεινός, καὶ νανώδης τὴν φύσιν, ἀλλ' ἔμμετρος ἀκριβῶς· οὔτε πολύσαρκος, ἀσθενον γάρ, οὔτε λεπτὸς εἰς ὑπερβολήν· σκελετώδες γὰρ τοῦτο καὶ τεκμηκόν.* (De salt. Opp. ed. Schmieder IV, p. 401.)

Die Kanephore.

Bei der Neigung des Polyklet zu zartem Anſtande darf es uns nicht wundern, daß er außer der Juno noch der Schöpfer von zwei weiblichen Idealgeſtalten wurde, welche, wie wir vermuthen können, in einem ähnlichen Verhältniß zu einander ſtanden, wie jener zartere Jüngling (molliter juvenis) und jener mannhafte Knabe (viriliter puer): die attiſche Kanephore nämlich und die Amazone. Mit jener, der Kanephore, trat er im trepiſchen Sinne, mit dieſer im wirklichen in Wettſtreit mit Phidias. Unter den Plünderungen des Verres nennt Cicero zwei Kanephoren aus Erz: Erant aenea praeterea duo signa, non maxima, verum eximia venustate, virginali habitu atque vestitu, quae manibus sublatis sacra quaedam, more Atheniensium virginum, reposita in capitibus sustinebant. Canephorae ipsae vocabantur. Den Namen des Künſtlers hatte Cicero vergeſſen — der Nomenclator ſouffirte ihm denſelben: — recte admones. — Polycletum esse dicebant. (In Verrem IV, 3.) Es waren dieſe *κανηφόροι*, wie auch ſchon die eben angeführte Stelle des Cicero lehren würde, die aus den erſten Familien erwählten Jungfrauen Athens, welche in den Proceſſionen bei dem Feſte der Demeter, des Bacchus, und beſonders der Athene in einem geflochtenen, mit Blumen überdeckten Korbe (*κάνη — κάναστρον, κανοῦν* — auch *κάλαθος*) gewiſſe Heilig-

thümer trugen. (Pura coronatis portabant sacra canistris. Ovid. Met. II, 713.) Mercur kann ſich von dieſem reizenden Schauſpiele nicht trennen, als er zufällig den Zug erblickt; er umkreiſt ihn immer wieder im Fluge wie ein Weihe, bis der Raubvogel ſelbſt in die Schlinge geht und von der Schweſter der Schönen, der Tochter des Cecrops, der Herſe, gefangen wird. Daß die Schönheit dieſer athenäiſchen Korbträgerin auch das Künſtlerauge feſſelte, läßt ſich denken. Es war eine ſolche Kanephorenſtatue — die Jungfrau im Dienſte der Götter — gleichſam die lebendige Säule, auf welcher das Heiligthum ruht, und daher beſtimmt die einfache Handlung des Tragens äußerlich die ganze Geſtalt derſelben. Der jungfräuliche und feſtliche Schritt ließ die Falten des langen ioniſchen Chitons ruhig niederſinken, durch die Laſt des Hauptes wird der Körper zu einer geraden und ſchwebenden Haltung gezwungen, welcher den Oberleib ſchlank und frei aus den Hüften hebt, und der entblößte weibliche Arm, mit der Schulter gehoben, zeigt ſich in ſeiner ganzen Schönheit.

Unter den Sculpturen des Phidias im Parthenon ſind die Kanephoren noch deutlich zu erkennen. Das Ideal, welches Polyklet in Erz begonnen hatte, wurde ſpäter in Marmor von Skopas noch in's Feinere vollendet. Auch zum Schmucke der Gebäude wurden dieſe Geſtalten als Karyatiden, als lebendige Säulen verwendet, wovon wir die Muſterbilder noch, aber mit geſenktem Arme, am Pandroſium in Athen erblicken. — Eine ganz vortreffliche Kanephore, vielleicht von Phidias, befindet ſich im vaticaniſchen Muſeum (braccio nuovo). — (Vgl. Böttiger Amalth. III, 164. M. u. Deſt. t. 20. Nr. 101.)

Die Amazone.

Als Seitenſtück gleichſam zu dem viriliter puer ſchuf nun endlich Polyklet noch das Ideal einer mannhaft kriegeriſchen Jungfrau, das Ideal der Amazone, in Relief uns ſchon aus den Sculpturen von Phigalia bekannt. Im Tempel der Diana zu Epheſus ſtanden fünf Amazonenſtatuen, von ebenſo vielen berühmten Künſtlern gegoſſen, und nach dem Range ihres Kunſtwerths aufgeſtellt:

zuerſt die Amazone des Polyklet, dann die des Phidias, die dritte von Teſilaus, die vierte von Cydon, die fünfte von Phradmon. (Plin. 34, 19. S. 649.) An der Amazone des Phidias rühmte man beſonders die Schönheit des Nackens, wie Lucian bemerkt (Imagg. Opp. V, p. 142.), und derſelbe Schriftſteller bezeichnet ſie noch näher als τὴν Ἀμαζόνα, τὴν ἐπιπροδορμίνην τῷ δορατίῳ. (S. 139.) Eine Copie dieſer Statue glaubt man in der bekannten vaticaniſchen Amazone zu beſitzen, welche früher der Villa Mattei angehörte. (Mus. Pio-Clem. II, t. 18. M. u. Oeſt. Nr. 138. a.) Die Bedeutung ihrer Stellung aber, ihre eigentliche Situation, iſt ſchwer zu ermitteln. Denn auch C. Müller's Hypotheſe, daß ſie in dem prägnanten Augenblicke gedacht ſei, wo ſie ſich eben mit der Voltigirlanze zum Sprunge anſchickt, zeigt ſich dem Original gegenüber als unhaltbar. — Die Statue des Teſilaus ſtellte eine verwundete Amazone vor. (Plin. S. 655.) Das Capitoliniſche Muſeum bewahrt eine treffliche Nachbildung dieſes Werkes. (Mus. Capit. III, t. 46. M. u. Oeſt. Nr. 137.) Mit rubig ſchmerzlichem Ausdrucke blickt die Amazone nieder, und die linke Hand iſt im Begriff, mit einem Theile des Gewandes das Blut von der Wunde abzuwiſchen. — Ueber die Statue des Polyklet fehlt jede nähere Angabe; aber da ſie ſelbſt vor der des Phidias den Preis davontrug, ſo dürfen wir annehmen, daß ſich in ihr der vollendetſte Typus des Amazonen-Ideals ausſprach. Die Gemälde auf Vaſen abgerechnet, in welchen die Amazonen meiſt im reichgeſchmückteſten Barbaren-Coſtüm erſcheinen, ſind dieſe kriegeriſchen Frauen in den noch erhaltenen Statuen, die alle ſelbſt bis auf die Behandlung der Haare eine auffallende Uebereinſtimmung des Styls zeigen, mit einer kurzgeſchürzten Tunica bekleidet, welche die Hüften deckt und die eine Hälfte des Buſens. An der Seite trägt die vaticaniſche Statue noch den Köcher; ein Helm, der kleine amazoniſche Schild und die Bipennis liegen zu ihren Füßen. Gegen die abgeſchmackte Sage, daß den Amazonen die linke Hälfte der Bruſt fehlte, ſträubte ſich das Schönheitsgefühl der griechiſchen Bildner. In keiner Amazonenſtatue iſt die menſchliche Geſtalt auf dieſe barbariſche Weiſe entſtellt

und entheiligt. Die Formen der Amazone ſind übrigens die einer ſchön ausgebildeten Jungfrau, jedoch von männlicher Kraft durchdrungen und zwiſchen üppiger Fülle und leichter Schlankheit die Mitte haltend. Die Bildung des Angeſichts iſt ſtets von idealer Schönheit, und ein gewiſſer trüber melancholiſcher Zug verleiht demſelben einen ganz eigenthümlich rührenden Reiz.

Styl des Polyklet.

Blicken wir nun zurück, um uns ein Bild zu entwerfen von dem allgemeinen Kunſtcharakter des Polyklet, ſo muß eine Stelle des Quintilian unſere Richtſchnur ſein: Diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae — decorem adiderit super verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque graviorem videtur refugisse, nihil ausus ultra leves genas. (Inst. orat. XII, 10.) Wir vernehmen hier die Worte eines ausgezeichneten, aber doch zugleich auch eines mehrfach bedingten Lobes, dürfen aber hiebei nicht überſehen, daß dieſe Ausſprüche erſtens von Kunſtkennern herrühren, welche die ganze unendliche Fülle von Kunſtwerken, von den früheren Epochen bis zu der letzten Vollendung der Plaſtik vor Augen hatten, daß ſie zweitens zum Theil offenbar aus der ſo naheliegenden und an ſich ſchon ehrenden Vergleichung mit Phidias, dem größten Bildner aller Zeiten, hervorgegangen ſind, und daß endlich jedem wahren Verdienſte nur durch die Beſchränkung deſſelben die ihm gebührende und bleibende Stelle angewieſen werden kann. — So vermiſſen wir an Correggio die Zeichnung eines Raphael, an dieſem das Helldunkel, womit jener das Auge bezaubert. — Ein Hauptvorzug des Polyklet, heißt es, war die diligentia, der Fleiß, die Sorgfalt in der höchſten und letzten Vollendung des Werkes. Gewiß war dies mit hohen techniſchen Verdienſten verbunden, und hieraus erklärt ſich der Ausſpruch des Plinius: Hic (Polycletus) consummasse hanc scientiam judicatur, et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse.

(XXXIV, 19, 2.) Bei einem unermüdeten Studium der größten toreutiſchen Werke, bei unabläſſigen eigenen Verſuchen gelang es ihm wahrſcheinlich, gewiſſe Vortheile zu entdecken, wodurch das Elfenbein noch größere Geſchmeidigkeit, und bei der Zuſammenfügung der einzelnen Stücke das ganze Werk mehr Feſtigkeit erhielt. Ein Ausſpruch, welchen Polyklet im Munde zu führen pflegte, eröffnet uns von einer anderen Seite einen Blick in die Werkſtatt dieſes unermüdlichen Künſtlers. Plutarch hat ihn uns, ohne, wie es ſcheint, ihn ganz verſtanden zu haben, mit einer unbedeutenden Abweichung in zwei Stellen ſeiner Schriften erhalten: — — *καὶ γὰρ αἱ τέχναι πρῶτον ἀτόπωτα καὶ ἄμορφα πλάττουσιν, εἶτα ὕστερον ἕκαστα τοῖς εἴδεσι διαρθοῦσιν· ἡ Πολύκλειτος ὁ πλάστης εἶπε, χαλεπώτατον εἶναι τὸ ἔργον ὅταν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γένηται.* (Symposiac. II, 3.) und: *ὅπερ οὖν τὸν Πολύκλειτον οἰόμεθα λέγειν, ὡς ἔστι χαλεπώτατον αὐτῶν τὸ ἔργον, οἷς ἂν εἰς ὄνυχα ὁ πηλὸς ἀφίκηται.* (De prop. virtute. Vgl. Facius exc. p. 47. 48.) Der Ausdruck iſt in die lateiniſche Sprache übergegangen: ad unguem, in unguem. (Horat. Sat. 1, 5, 3. Serv. ad Virg. Georg. 2, 278.) Bei den verſchiedenen Erklärungen dieſer Stellen wollen wir uns nicht aufhalten. Polyklet heißt in ihnen *πλάστης*, weil das Thonmodell (*πρόπλασμα, πρότυπον*) das Fundament, ja gleichſam die körperliche Seele des Erzgußes iſt. Wenn das Thonmodell unter die Nägel kommt, pflegte Polyklet zu ſagen, dann wird das Werk erſt ſchwierig, d. h. wenn der Künſtler ſtatt des Modellirſtabs ſich der bloßen Finger und Nägel bedient, um noch einigen feineren Theilen gleichſam einen lebendigeren Nachdruck zu verleihen. (Vgl. Winckelmann W. V, 93. Schorn, Studien, S. 287.) Wir dürfen demnach vermuthen, daß Polyklet den Erzguß ſo vollkommen in ſeiner Gewalt hatte, vielleicht dieſe Kunſt ſelbſt durch Erfindungen förderte, daß er ſchon dem Modelle die zierlichſte und feinſte Vollendung widmen konnte, ohne befürchten zu müſſen, daß ein Theil deſſelben unter der Operation des Erzgußes verloren gehe. — Mit dieſer diligentia und dieſer techniſchen Meiſterſchaft ſtimmt es nun ſehr wohl zuſammen,

wenn es heißt, daß eine gewiſſe anſtändige Zierlichkeit (decor) in ſeinen Statuen eines ihrer weſentlichſten Verdienſte, vielleicht das höchſte, wiewohl gewiß nicht das einzige war. Dieſer Richtung aber ſeiner Kunſtthätigkeit, dieſem Streben nach Zierlichkeit und Anmuth, welches, aus angeborener Neigung hervorgegangen, durch ernſtes Studium kann zum Grundſatze geworden ſein, opferte er nicht ſelten, wie Quintilian weiter zu verſtehen giebt, die Wahrheit auf, während Andere, aus leicht begreiflichen Gründen, ſeinen Werken das Gewichtvolle (pondus), den kräftigen Ausdruck einer imponirenden Würde glaubten abſprechen zu müſſen. War dieſe letzte Bemerkung gegründet, ſo hat es nichts Befremdendes mehr, wenn endlich behauptet wurde, daß Polyklet, jenes Tempelbild zu Argos abgerechnet, die Hoheit der Götter nicht in ihrer ganzen Fülle und Erhabenheit darzuſtellen, das Göttliche überhaupt nicht zu erſchöpfen wußte (non explevit deorum auctoritatem), ja daß er am liebſten unter den lieblichen Geſtalten der ſchönſten Epheben verweilte, und ſich den Vorwurf mußte gefallen laſſen, daß er ſich nie über das glatte Kinn hinausgewagt, daß er nie bis zum Ideale der höchſten männlichen Würde und Kraft ſich erhoben habe. Nichts deſto weniger wurde er trotz ſeines glatten Kinnes auf einem beſchränkten Gebiete der Kunſt ein Geſetzgeber für alle kommenden Kunſtgeſchlechter, und legitimirte ſich in ſeinem Kanon als einen denkenden Kopf, welcher Kunſt und Natur mit einem wiſſenſchaftlichen Geiſte durchdrungen und gegen einander abgewogen hatte. Mit dieſem neuen Verdienſte Polyklet's könnte ein Urtheil des Varro in Einklang gebracht werden, welches abermals einen Tadel des Polyklet enthält: quadrata tamen ea esse tradit Varro, et paene ad unum exemplum. (Plin. a. a. O.) Denn es läßt ſich wohl denken, daß durch das unabläſſige Streben nach dem Ideale und durch Feſthalten deſſelben, als es gefunden war, eine gewiſſe Gleichförmigkeit in die Statuen des Polyklet gekommen ſei. Bei allen dieſen Urtheilen iſt aber nie zu vergeſſen, daß gerade die Größe dieſes Künſtlers dazu diente, das Urtheil zu ſchärfen und ein unbedingtes Lob zu beſchränken. Er war der größte Künſtler nächſt Phidias; Beide war man gewohnt vereint zu denken,

wie die zwei Gipfel eines plaſtiſchen Parnaſſes, und Dionys von Halikarnaß trägt kein Bedenken, dieſen beiden Künſtlern — wie man hier ſuppliren muß, im Vergleich mit den ſpäteren — ſogar das Erhabene, Großartige und Würdevolle zu gleichen Theilen zuzumeſſen. *Δοκεῖ δέ μοι μὴ ἄπο σκοποῦ τις ἂν εἰκάσαι τὴν μὲν Ἰσοκράτους ἰσχνοτέραν τῇ Πολυκλείτου τε καὶ Φειδίου τέχνῃ, κατὰ τὸ αὐστηρὸν καὶ μεγαλόπρεπες καὶ ἀξιωματικόν.* (Judic. de Isocr. ed. R. V, p. 541. 542. Vgl. Schorn, Studien, S. 289.) Aber eben je würdiger Polyklet war, an die Seite des Phidias zu treten, deſto klarer mußte es werden, daß Phidias einzig und unerreichbar war.

Wir dürfen dieſe Charakteriſtik nicht ſchließen, ohne noch eine Nachricht berührt zu haben, welche mit dem bisher Geſagten am ſchwierigſten zu vereinigen iſt. Plinius nämlich legt dem Polyklet noch die Erfindung bei: ut uno crure insisterent (signa), daß die Statuen immer nur auf Einem Fuße aufruhten. Durch dieſe Verſetzung des Schwerpunktes kommt auch in die ruhende Geſtalt Bewegung, es entſteht ein belebender Contraſt der Glieder, ein ſchöner Gegenſatz der tragenden und der getragenen Seite. Gewiß ging dieſe Erfindung zuerſt von einem Statuaren, einem Erzgießer, aus; denn die Marmorſtatue hat bei dieſer Stellung in der Regel einer Stütze nöthig, und dies ſtimmte wohl zur Kunſtſphäre des Polyklet, der vorzugsweiſe Erzgießer war. Aber wir beſitzen Statuen, welche durch ihren Styl in die Zeit vor Phidias gehören, und dennoch nicht mit gleichmäßig ausſchreitenden Füßen wie die ägyptiſchen geſtellt ſind. Auch iſt es unwahrſcheinlich, daß eine ſo einfache und den höheren Kunſtanforderungen ſo weſentliche Erfindung erſt in einer Zeit auftreten ſollte, welche durch die höchſten Kunſtleiſtungen ausgezeichnet war. Thierſch glaubte daher einen dritten Polyklet als den älteſten Künſtler dieſes Namens annehmen, und dieſem zugleich die quadrata signa des Varro aufbürden zu dürfen. Dieſe Hypotheſe hat mehr für ſich, als die Gegner Thierſch's gewürdigt haben. Indeſſen auf ein bloßes Kunſturtheil, wie das des Varro, darf kein hiſtoriſches Factum gebaut werden. Die Annahme von

mehreren Künſtlern deſſelben Namens muß, wie Thierſch ſelbſt bemerkt hat, auf die äußerſten Fälle beſchränkt bleiben, ſonſt könnten ſich uns die Künſtler in's Unendliche vermehren. Meine von den jetzigen Archäologen vielfach gebilligte Erklärung iſt kurz folgende. Alle Statuen vor Polyklet, bei welchen der Schwerpunkt auf Einen Fuß übergetragen iſt, hatte der Künſtler als bewegte, als ſchreitende gedacht. Polyklet erhob es nun zur Regel ohne Ausnahme, daß alle Statuen, auch die, welche man in vollkommenem Stillſtand zu denken hat, nur auf Einem Fuße ruhen, und wahrſcheinlich ſuchte er dies durch die ſtarke Beugung des Körpers um die Hüften zuerſt ſo augenſcheinlich zu machen, wie wir es an der Haltung des früher beſchriebenen Mercur von Belvedere bemerken. — Was aber die quadrata (τετράγωνα) signa des Polyklet betrifft, ſo wiſſen wir, daß man früher eine kürzere, ſtämmige Proportion vorzog, wie in ſpäteren Zeiten die ſchlanke. Jene gedrungene Proportion iſt der griechiſchen Nationalbildung eigen, und Polyklet unterwarf ſie einem beſtimmten Geſetze.

II. Myron.

Der dritte von den drei größten Künſtlern ſeiner Zeit war Myron, zu Eleutherä in Böotien geboren, und ebenſo wie Phidias, aus der Schule des Ageladas hervorgegangen. Wenn ihn Pauſanias einen Athener nennt, ſo ſteht dies nicht mit der Angabe des Plinius im Widerſpruch. Eleutherä lag von Athen aus dieſſeit des Kithäron, zwiſchen Attika und dem Gebiet von Platää, und hatte ſich früh aus Haß gegen Theben mit Athen verbunden. (Pauſ. I, 38, 8.) Ohne alle Frage fand eine förmliche Einverleibung Eleutherä's in den attiſchen Staatsverband ſtatt. — Von den Lebensumſtänden des Myron wiſſen wir nichts, als daß er, einer Nachricht bei Petronius zufolge (c. 88), in der äußerſten Dürftigkeit ſtarb. Jedoch das Leben des Künſtlers ſind ſeine Werke, und glücklicherweiſe iſt uns die Möglichkeit gegönnt, uns ein klares Bild von der vielumfaſſenden Thätigkeit dieſes Künſtlers zu entwerfen.

Um aber die Urtheile der Alten über ſeinen Kunſtcharakter richtig zu würdigen, hat man vor Allem, was bisher überſehen ward, den Gedanken feſtzuhalten, daß Myron ſtets in Beziehung auf Polyklet erwähnt wird, daß ſeine Charakteriſtik den weſentlichſten Theilen nach gerade ſo auf einem Vergleiche mit Polyklet beruht, wie ſich Lob und Tadel des letztgenannten Künſtlers durch die nahe Gemeinſchaft modificirte, in welche man ihn mit Phidias zu bringen gewohnt war. Faſt immer werden Myron und Polyklet neben einander genannt, und es wird ausdrücklich erwähnt, daß beide Künſtler ſchon als bloße Techniker, bis auf den Gebrauch des Materials, mit einander rivaliſirten, indem Polyklet ſich der deliſchen Erzmiſchung zu bedienen pflegte, Myron dagegen die äginetiſche vorzog. Illo (Aeginetico) aere Myron usus est, hoc (Delinco) Polycletus, aequales et condiscipuli. Aemulatio iis et in materia fuit. (Plin. XXXIV, 19. p. 640.) Meine eben geäußerte Bemerkung muß nun auch zur Richtſchnur dienen, um die Hauptſtelle über Myron's Kunſtcharakter, mit Beſeitigung einer falſchen Lesart, richtig zu verſtehen. Die Stelle findet ſich bei Plinius XXXIV, 19. p. 651. Nachdem Plinius die Werke des Polyklet aufgezählt und charakteriſirt hat, geht er auf Myron über, nennt ſein Vaterland und ſeine vorzüglichſten Werke, und ſchließt dann mit den Worten: „Primus hic (Myron) multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte, quam Polycletus, et in symmetria diligentior: et ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset. Das Wort varietas ſchwankt in den Handſchriften, und ſchon von Anderen wurde bemerkt, daß veritatem zu leſen ſei. Nur ſcheinbar ſchwieriger iſt es, die Bedeutung von numerosior feſtzuſtellen. Winckelmann erklärte numerosus mit Harmonie (Werke VI, S. 67.), Thierſch mit „ſchönem Rhythmus“ (Epochen der Kunſt). Aber wie ſollte Myron vor Polyklet, dem Muſter des Kanon, der Muſterſtatue des ſchönen Ebenmaaßes, ſich durch ſchöneres Ebenmaaß ausgezeichnet haben? Bei Ovid heißt Myron (art. amat. 3, 219.) operosus (quae nunc

nomen habent operosi signa Myronis). Numerosior ſteht in jener Stelle des Plinius über Myron in genauer Beziehung, wie Jeder fühlen muß, zu multipliciasse, und drückt die größere Mannigfaltigkeit aus in der Wahl der Gegenſtände und ihrer naturgemäßen, der veritas entſprechenden Auffaſſung. Daß numerosus in der Bedeutung des Zahlreichen nicht von Perſonen geſagt werden könne, wie wir bei Lange (zu Lanzi Sculptur der Alten) leſen, kann nicht behauptet werden. Bei Martial ſteht: et servit dominae numerosus debitor arcae (3, 31, 30.). Auch hat jenes numerosus die Analogie von multus, longus und creber für ſich. (Thucydides — qui ita creber est rerum frequentia. Cic. de orat. 2, 13.) Polyklet's Charakteriſtik ſchloß Plinius mit der Bemerkung des Varro, daß man in ſeinen Statuen eine gewiſſe Einförmigkeit bemerke, eine Folge des Kanon, wie ich hinzufügte. Hiermit contraſtirt ganz natürlich die größere Mannigfaltigkeit der Gegenſtände, der größere Wechſel einer charakteriſtiſchen Naturauffaſſung, welches eben das höchſte Verdienſt des Myron war. Aber eben dieſer Gegenſatz zwiſchen Myron und Polyklet, der ſich aus der Natur der Sache und dem ganzen Zuſammenhang bei Plinius ſelbſt ergiebt, macht nun den in jeder Beziehung läſtigen Namen des Polyklet in der Charakteriſtik des Myron bei Plinius überflüſſig. Daß man von Myron nicht ſagen könne, er war diligentior als Polyklet, dem gerade die diligentia als Haupteigenſchaft von Quintilian beigelegt wird, bedarf keines Beweiſes. Lange's Verſchlag, hic in symmetria zu leſen, iſt ebenſo gezwungen, wie Thierſch's is. Um es kurz zu machen, gebe ich meine Emendation dieſer Stelle. Der Name Polycletus iſt aus einer Randgloſſe oder aus dem vorigen Abſchnitte in den Text gekommen, er iſt zu tilgen, ſowie das nachfolgende et, und die fragliche Stelle muß geleſen werden: „numerosior in arte, quam in symmetria diligentior.“ Beide Comparative ſagen, der Natur dieſer Redeweiſe gemäß, nicht aus, daß Myron die Symmetrie gänzlich vernachläſſigt habe, ſondern nur, daß ſie bei ihm nicht, wie bei Polyklet, ein Hauptziel des künſtleriſchen Strebens geweſen; ſie ſagen nur, daß, wenn man nach

der glänzendſten Eigenſchaft des Myron, nach dem ſpecifiſchen Moment ſeines Styles frage, ſtatt des Polykletiſchen Ebenmaaßes die Mannigfaltigkeit genannt werden müſſe. Damit ſtehen nun auch die weiteren Worte des Plinius in dem genaueſten Zuſammenhange. Denn wenn Polyklet unabläſſig nach einem abſtracten Grundprincip der menſchlichen Wohlgeſtalt ſtrebte, Myron dagegen ſich freier bewegte, in mannigfachem Geſtaltenwechſel ſich verſuchte; was hätte man nun von dieſem Künſtler erwarten ſollen? Daß er, ſo meinte Plinius oder der griechiſche Kunſthiſtoriograph, den er benutzte, die Bildung des Körpers nicht für das Weſentliche der Kunſt hielt, daß er in den charakteriſtiſchen Geſtalten auch mannigfache Zuſtände des Gemüthes darzuſtellen ſuchte? Allein nichts weniger als dies: — et ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensum non expressisse. Dieſe letzte Vollendung war einem vierten Künſtler vorbehalten, deſſen Verdienſt Plinius auch richtig unmittelbar darauf im nächſten Abſchnitte würdigt. (Vgl. Vaticaniſcher Apollo S. 46. Anm. 14.) Wie aber vereinigen wir nun Mangel an Ausdruck mit der Thätigkeit eines Künſtlers, der unter die erſten und größten gezählt wird, welche das ganze Alterthum kannte? An eine Unfähigkeit, auch dem Angeſichte Leben und Seele zu verleihen, iſt gewiß bei einem Geiſte nicht zu denken, welcher den menſchlichen Organismus in höchſter Lebendigkeit darzuſtellen verſtand, Wahrheit und Natur nach allen Seiten in der größten Mannigfaltigkeit ſpielen ließ. Bei Petronius (Satyr. c. 88. ed. Burm. p. 552.) leſen wir ſogar: „Myron, qui paene hominum animas ferarumque aere expresserat.“ — Und derſelbe Plinius, deſſen bedenklicher Ausſpruch uns ſoeben beſchäftigt, nennt unter den Werken des Myron eine bisher ſo gut wie überſehene oder doch nicht gehörig gewürdigte Statue: „Satyrum admirantem tibias.“ Minerva entdeckte im Spiegel des Waſſers, daß die Flöte ihr Angeſicht entſtelle, und warf ſie von ſich. Ein Satyr fand am Ufer das räthſelhafte Inſtrument, deſſen Töne er mit behaglicher Luſt belauſcht hatte, hob es auf und (Ovid. Fast. VI, 697 ff.) machte nun auch ſeinen erſten muſikaliſchen Verſuch in der Weiſe, daß er das ſeltſame Ding an's Ohr

hielt, in der Erwartung, es werde von ſelber weiter klingen. Nun ſah man den tölpiſchen Feldgott höchlich verwundert daſtehen, daß der muſikaliſche Selbſtſchuß nicht erfolgen wollte. Daher das Epigramm des Agathias: *Εἰς εἰκόνα Σατύρου πρὸς τῇ ἀκοῇ τὸν αὐλὸν ἔχοντος, καὶ ὥσπερ ἀκροώμενον.* (Anth. 4, 12.) Dies war Myron's Statue, ein Werk, deſſen erſte Conception, deſſen Ausführung ohne höchſt lebendigen Naturausdruck des Mienenſpiels gar nicht zu denken iſt. Die lebhafte Freude über den glücklichen Fund, die geſpannte Erwartung des Augenblickes, wo die Muſik zum Durchbruch kommen wird, die halbſtupide Verwunderung über das bebarrliche Schweigen des hölzernen Muſikus, alles dies mußte ſich im Angeſichte dieſes Satyrs ſpiegeln und ihm jenen Reiz der Naivetät und Lebendigkeit verleihen, welche wir noch in den erhaltenen Statuen verwandten Inhalts bewundern. Zu Darſtellungen dieſer Art aber fand Myron nur ſelten Gelegenheit, da ſeine vorherrſchende Neigung ihn zu einem anderen Gebiete der Kunſtthätigkeit hinzog, auf den Tummelplatz der Ringer und Athleten. Hier muß das körperliche Element, die Lebendigkeit der Bewegung das vorherrſchende ſein. Denn weſſen Auge wird zu Olympia, ſtatt den raſchen Wendungen der geſchmeidigſten Muskelkraft zu folgen, in phyſiognomiſche Studien ſich verloren haben? Spiegelt ſich in den Mienen einer kämpfenden Athletenſtatue etwa nur die Luſt des Kampfes, der feſtlichen Freude, ſo war ein Uebriges geſchehen, und ſelbſt dies weniger leicht zu entbehren, wo die Handlung in einer blos körperlichen beſtand, welcher es überdies in der Wirklichkeit ſogar förderlich iſt, wenn die Seele ſich ſo wenig als möglich mit in's Spiel miſcht. (Vat. Apollo S. 48. 49.) Ebenſo unnöthig war hier eine beſondere Rückſicht auf Individualiſirung der Geſichtsbildung. Das Porträt fiel den eigentlich ikoniſchen Athletenbildern anheim, mit welchen ſich Künſtler des erſten Ranges nur ſehr ſelten befaßten. Selbſt Myron's Ladas war ſchwerlich ein Porträt. So wird Myron einen gewiſſen allgemeineren ideellen, wenn auch nicht idealen Typus der Geſichtsbildung angenommen haben, und zwar, wie ich vermuthe, die veredelten Züge an den Köpfen der äginetiſchen Schule. Denn

dieſe Schule war beſonders gewandt in naturgetreuer Nachbildung des lebendig bewegten ringenden Körpers, und die Nachricht, daß Myron die äginetiſche Erzmiſchung beſonders liebte, läßt vielleicht auch von einer anderen Seite auf eine beſondere Anhänglichkeit an dieſer zu Myron's Zeit gewiß in ihren Werken noch hochbewunderten Schule ſchließen. Die alterthümliche Behandlung der Haare, von welcher Myron ſich wahrſcheinlich abſichtlich nicht losſagte, ſcheint eine neue Beſtätigung dieſer Vermuthung zu ſein. An eine durchweg gleichgültige, regungsloſe Bildung des Geſichts aber, an eine ſteife Arbeit der Haare, wie Müller ſich ausdrückt, iſt ſchwerlich zu denken. Nach allem Dieſem wird nun auch der Ausſpruch des Quintilian gehörig motivirt erſcheinen, welcher die Werke des Myron molliora operibus Callonis, Hegesiae et Calamidis nennt; und wir werden wiſſen, wie wir es zu verſtehen haben, wenn wir bei Cicero (Brut. 18.) leſen: Nondum Myronis opera satis ad veritatem adducta, jam tamen, quae non dubites pulchra dicere.

Wenn alſo nun Polyklet die zarteren Epheben zum Ideale ſeiner Kunſt erhoben hatte, ſo erfaßte Myron's Geiſt die volle, kampfgeübte Männerkraft der Pankratiaſten und Athleten, und ließ ſie im prägnanten Momente der höchſten Thätigkeit, in der Schwebe der gewagteſten Wendungen ſpielen, während Polyklet ſeine Epheben im Zuſtande der Ruhe oder einer leichteren, gleichgültigen Beſchäftigung, ganz Anmuth und Ebenmaaß erſcheinen ließ. Myron ſchuf das Ideal der Athleten, der Fauſtkämpfer und Pankratiaſten (von παγκράτιον, der Geſammtkampf, die ſchwierigſte Kampfart, in welcher das Ringen, πάλη, und der Fauſtkampf, πυγμή, verbunden war und alle Leibeskräfte in Anſpruch nahm). Solche Statuen zeigten den männlichen Körper in ſeiner höchſten, nicht blos natürlichen, ſondern durch Kunſt vollendeten Kraft, alle Muskeln gleichmäßig zu ihrer größten Fülle ausgebildet, ohne der ganzen Geſtalt das Gepräge eines ſchwerfälligen Uebermaaßes zu verleihen. Sie zeigten jene Geſtalten, welche auch waffenlos und nackt, wie es hieß, dem Feinde Furcht einjagen konnten (τοὺς καὶ γυμνοὺς ἂν

φόβον τοῖς δυσμενέσιν ἐμποιήσοντας. Lucian. de gymn. Opp. VI, p. 316.); friſchroth und braun von der Sonne gefärbt, voll Seelenkraft und Wärme, voll männlicher Stärke, nicht runzlig und trocken, noch von maſſenhafter Schwere, ſondern gezeichnet vom Umriß der Wohlgeſtalt, indem ſie, was nutzlos am Fleiſche iſt und überflüſſig, ausgeſchwitzt haben, was Kraft und Nachhalt giebt, unvermiſcht mit dem Schlechten bewahrten. *Οὗτοι δὲ ἡμῖν ὑπέρυθροι ἐς τὸ μελίτιτερον ὑπὸ τοῦ ἡλίου κεχρωσμένοι, καὶ ἀϋδρωτοί, πολὺ τὸ ἔμψυχον, καὶ θερμόν, καὶ ἀνδρώδες ἐπιφαίνοντες, τοσαύτης εὐεξίας ἀπολαύοντες, οὔτε ῥικνόν, καὶ κατεσκληκότες, οὔτε περιπλήθεῖς ἐς βάρος, ἀλλὰ ἐς τὸ σύμμετρον περιγεγραμμένοι, τὸ μὲν ἀχρεῖον τῶν σαρκῶν, καὶ περιττόν, τοῖς ἱδρῶσιν ἐξαναλωκότες· ὃ δὲ ἰσχὺν καὶ τόνον παρέχειν, ἀμιγὲς τοῦ φαύλου περιλελειμμένον, ἐῤῥωμένους φυλάττοντες.* Wohl mögen unter den noch vorhandenen Pankratiaſtenſtatuen, welche übrigens größtentheils durch ſchlechte Reſtaurationen bis zur Unkenntlichkeit entſtellt wurden, noch einzelne Nachahmungen Myron's zu ſuchen ſein. Als ein beſonders charakteriſtiſches Kennzeichen ſind an ſolchen Bildern die ſogenannten Pankratiaſten-Ohren zu betrachten, welche auch dem Hercules eigen ſind und zuerſt von Winckelmann erkannt wurden. Dahin gehört, was Philoſtratus (Heroic. c. 12.) auf das Ideal des Hektor überträgt: *ὦτα κατεαγὼν ἦν*, er hatte die Ohren zerſchlagen; und an einer anderen Stelle heißt es: *ἀμφὶ παλαίστρην αὐτῷ πεπονημένα τὰ ὦτα.* (Dazu noch *ὠτοπλαδίας* und *ὠτοκέταξις.*) Es ſind dies die durch die Fauſtſchläge breitgequetſchten Ohren. Sie ſind plattgeſchlagen, an den knorpeligen Flügeln geſchwollen, ſo daß der innere Gang derſelben enger, und das äußere Ohr ſelbſt zuſammengezogen und kleiner geworden iſt. (Winckelmann Werke IV, S. 211. Vgl. II, 432. Ein ſolches Ohr iſt abgebildet bei Winckelmann IV, t. 4.)

Diskobolos. Ein hochberühmtes Meiſterwerk, bewundert wegen der künſtlichſten, gewagteſten Stellung und der glücklichſten Wahl des entſcheidenden Momentes, war der Diskobolos, der Diskuswerfer des Myron. Quintilian nennt die Statue ein

distortum et elaboratum signum. (Quid est tam distortum et elaboratum, quam est Discobolus ille Myronis? II, 13.) Lucian hat das Bild in Bezug auf seine Stellung noch genauer beschrieben. Wirkung des Diskus: *ὁ πόνος οὗτος ὤμους τε αὐτῶν κρατύνει, καὶ τόνον τοῖς ἄκροις ἐντίθησιν.* (De gymn. Opp. VI, 321.) — *Μῶν τὸν δισκεύοντα, ἦν δ' ἐγώ, φῄς, τὸν ἐπικεκυφότα κατὰ τὸ σχῆμα τῆς ἀφέσεως, ἀπεστραμμένον εἰς τὴν δισκοφόρον, ἠρέμα ὀκλάζοντα τῷ ἑτέρῳ, ἐοικότα ξυναναστησαμένῳ μετὰ τῆς βολῆς.* (Philopseud. 18. Opp. VI, 442.) „Du meinst doch wohl nicht, der Diskuswerfer, der sich in der Stellung Eines, der eben abwerfen will, niederkrümmt, herumgewendet nach dem Arme, welcher den Diskus hält, das eine Knie leicht gebeugt, gerade als wenn er sogleich mit dem Wurfe sich erheben würde?" — Außer mehreren anderen Nachbildungen dieser berühmten Statue, welche theils nur in Fragmenten auf uns gekommen sind, und einem geschnittenen Steine, von Visconti bekannt gemacht (Mus. Pio-Clem. I, A. 6.), verdient eine fast vollkommen erhaltene Statue besonders erwähnt zu werden, welche in der Villa Palombora auf dem Esquilinischen Hügel zu Rom aufgegraben wurde und in die Villa Massini kam. (Vgl. Winckelmann Werke VI, 2. S. 111. Eine Abbildung bei M. u. Oest. 32, Nr. 139 b.) Die Stellung wird hier vollkommen klar. Der Diskobol ruht fest auf dem rechten Fuße, welchen er zugleich mit der linken Hand und dem linken Knie von beiden Seiten stützt und kräftigt. Im Augenblicke wird er den Diskus schleudern. Darum strebt der Körper mit der ganzen rechten Seite nach, während der Diskus aus der Tiefe heraufgeholt wird, und nun der linke Fuß, welcher vor dem Momente des Wurfes, zum Nachstemmen und Sprung bereit, nur mit der äußersten Spitze die Erde berührt, im nächsten Momente dem Schwunge der rechten Hand mit dem Diskus folgen wird. (Vgl. Welcker zu Philostratus, S. 352. Zeitschrift S. 267.) Der Kopf aber ist nach dem Diskus und der stützenden rechten Seite gewendet, um einestheils die schwierige Stellung und Kraftanstrengung des Wurfes zu beherrschen, andererseits das Bild vollkommen zu schließen, gleichsam in sich selbst zu

concentriren, auf Einem Punkte die ganze Lebenskraft zu sammeln, von welcher nichts nach Außen geht, als ihre gewaltige Wirkung, das zum Flug beschleunigte Erz. — Wenn übrigens diese Statue beim ersten Anblick unseren Erwartungen von einem Werke des Myron nicht vollkommen entspricht, so dürfen wir nicht vergessen, daß in Marmor nicht auszuführen ist, was im gefügigen Erzgusse geleistet werden kann. Das Original des Myron war aus Erz. Hier bedurfte die Figur keiner das Gefühl einer leichten Bewegung störenden Stütze; der linke Fuß brauchte den Körper gar nicht mitzutragen. Das ganze Gewicht des Körpers konnte auf der Spitze des rechten Fußes ruhen, wodurch dann die Stellung erst schwebend und gleichsam elastisch wurde.

Ladas, die Statue eines *Δολιχοδρόμος* (von *ὁ δόλιχος*, der langen Rennbahn, der Langläufer). Denn der gymnastische Lauf der Alten hatte einen doppelten Zweck und Charakter — *ἀσκοῦμεν αὐτοὺς ἐς μῆκός τε διακρεῖν ἐθίζοντες, καὶ ἐς τὸ ἐν βραχεῖ ὠκύτατον ἐπικουφίζοντες.* (Luc. Gymn. a. a. O. S. 320.) Ladas war der Lacedämonier dieses Namens (Paus. III, 21, 1.), dem die Anstrengung des Langlaufes das Leben gekostet hatte. Myron hatte nun gerade diesen Moment aufgefaßt, wo die höchste, den Sieg gewinnende Anstrengung aller Kräfte mit ihrem plötzlichen Erlöschen, dem Tode, in Eins zusammenfällt. Fast krampfhaft waren die Weichen eingezogen, und den ganzen Odem schien die Statue nur noch auf den Lippen zu haben. Die Lebendigkeit, mit welcher dieser prägnante, gleichsam auf der äußersten Spitze schwebende Moment ausgedrückt war, erregte im Alterthume die höchste Bewunderung. Die schwebende Figur schien kaum mit der Spitze des Fußes an der Basis zu haften, im Augenblicke, hieß es, wird sie nach dem Kranze emporspringen, und die Basis sie nicht mehr halten können.

Πηδήσει τάχα χαλκὸς ἐπὶ στέφος οὐδὲ καθέζει
Ἁ βάσις — — —

(Anth. IV, p. 185. Nr. 313 a.)

Ob Copieen dieses Bildes in zwei Erzfiguren, welche sich in Neapel befinden, erhalten sind, ist sehr zu bezweifeln. Vergl. je-

doch Schorn's Kunſtblatt 1826. Nr. 45. u. Mus. Borbonico V, 54. — Wie Polyklet an die Spitze ſeiner Epheben ihren Repräſentanten im Olymp, den Mercur, geſtellt hatte, ſo gab auch Myron ſeinen Athleten und Pankratiaſten ihr olympiſches Vorbild, den Hercules. Was er an Kraft unter einzelne Geſtalten vertheilt hatte, ſammelte er nun auf einem Punkte der gewaltigſten Muskulatur und des koloſſalſten Gliederbaues. Zu Rom, in der XI. Region der Stadt, in der Nähe des Circus Maximus, kannte Plinius eine vortreffliche Herculesſtatue des Myron. Eine zweite Statue dieſes Heroen hatte Myron mit Jupiter und Minerva zu Einer imponirenden Gruppe vereinigt. Alle drei Statuen waren von koloſſalem Maaßſtabe, τρία Ἡράκλους ἔργα κολοσσικά, und auf einer einzigen gemeinſchaftlichen Baſis aufgeſtellt, ἱδρυμένα ἐπὶ μιᾶς βάσεως. Jupiter nahm, wie ſich denken läßt, thronend die Mitte ein; zu beiden Seiten des Thrones ſtanden rechts Minerva, links Hercules. Die Grundidee war offenbar der Moment, wo Minerva ihren Schützling, nachdem er alle Kämpfe ſiegreich überſtanden, als verklärten, der Unſterblichkeit würdigen Heroen dem Jupiter zuführt. — Das koloſſale Kleeblatt, wie es Böttiger nannte, ſtand im Jupitertempel zu Samos. Alle drei Statuen hatte Antonius mit ſich geführt, Cäſar Auguſt ließ zwei davon, die Minerva und den Hercules, wieder auf ihre alte Baſis bringen, den Jupiter aber weihte er auf das Capitol, wo für ihn eine eigene Capelle erbaut worden war. (Vgl. Strabo XIV, 1. ed. Steph. III. p. 169.)

Hier wäre nun der Ort, von dem Ideale des Hercules zu ſprechen, deſſen Schöpfung wir unbedenklich dem Myron zuſchreiben dürfen. Da aber dieſes Ideal von ſpäteren Künſtlern noch vervollkommnet wurde, deren Werke wir noch aus treuen Copieen oder Nachahmungen kennen, ſo verſparen wir dies auf eine andere Gelegenheit. — Ebenſo gedenken wir es mit dem Ideale zweier anderer Götter zu halten, welche ihre höchſte Vollendung erſt ſpäter erhielten, dem Dionyſos und dem Apollo. Auf dem Helikon weihte Sulla eine Statue des Dionyſos von Myron, nachdem

er ſie den Bewohnern von Orchomenus weggenommen hatte, woher das griechiſche Sprüchwort: *Θυμιάμασιν ἀλλοτρίοις τὸ θεῖον σέβεσθαι.* (Paus. IX, 30, 1.) Aus Epheſus hatte M. Antonius einen Apollo des Myron entführt, Auguſtus aber denſelben, durch einen Traum gewarnt, wieder zurückgegeben. — Eines zweiten Apollo (signum Apollinis pulcherrimum), auf deſſen Schenkel der Name Myron in ſilbernen Buchſtaben zu leſen war, gedenkt Cicero unter der Beute des Verres. (Verr. IV, 43.) Ihn hatte Scipio, der Eroberer von Carthago, der Stadt Agrigent zurückgegeben, wo er im Tempel des Aesculap aufgeſtellt war.

Die Inſel Aegina beſaß von Myron's Hand ein Schnitzbild der Hekate. Doch war es noch nicht die dreigeſtaltige Göttin, ein deutlicher Beweis, daß die myſtiſch-ſymboliſche Verſtellung eines Begriffs nicht immer die ältere iſt. (Paus. II, 30, 2.)

Von Darſtellungen aus dem mythiſchen Heroenkreis wird noch ein ſehenswerther Erechtheus in Athen angeführt (Paus. IX, 30, 1.), und ebendaſelbſt auf der Akropolis ein Perſeus. Pauſanias (I, 23, 8.) bezeichnet ihn als *Περσέα τὸ ἐς Μέδουσαν ἔργον εἰργασμένον.* Wahrſcheinlich war es Perſeus, in der Hand das Haupt der Meduſa haltend. Wären genauere Nachrichten vorhanden, ſo könnte dies zu einem ſehr belehrenden Vergleiche mit der berühmten Perſeusſtatue des Benvenuto Cellini führen. So iſt uns nichts gegönnt, als die Vermuthung, daß dieſer Gegenſtand von Myron in ſchroffer Herbheit, namentlich das Haupt der Meduſa noch mit dem gräßlichen Ausdrucke der früheren Kunſt dargeſtellt war.

Ehe wir jedoch dieſen Kreis der Myroniſchen Kunſtthätigkeit verlaſſen, müſſen wir des einzigen Werkes erwähnen, welches Myron aus Marmor gebildet hatte. Ein fein empfindender, für das Schönheitsprincip zärtlich beſorgter Freund der Alten würde es vielleicht lieber umgehen oder den Stoßſeufzer nicht unterdrücken können, daß doch Myron lieber gar nicht in Marmor möchte gebildet haben. Indeſſen ſteht dies nicht mehr zu ändern, und in Plinius' Naturgeſchichte, jenem Schrecken aller Aeſthetiker, deutlich zu leſen: Nam et My-

romis illius, qui in aere laudatur, anus ebria est Smyrnae in primis inclyta. (XXXVI, 4. p. 729.) Ein altes betrunkenes Weib unter den berühmteſten Werken! — Hirt führt aus dem Capitolinischen Muſeum eine vermuthliche Copie an, ein ſitzendes Weib, zwiſchen den Knieen mit beiden Händen die Flaſche haltend. (Geſch. der bild. K. S. 150.) Der Gegenſtand iſt nicht allzureizend, um zu einer längeren Betrachtung einzuladen. Aber er kann uns immer lehren, wie weit ſelbſt in Griechenland ein genialer Künſtler ſich wagen durfte, und daß dem vielumfaſſenden kühnen Geiſte eines Myron nicht bloß die Schönheit, ſondern auch die Wahrheit, das Leben des Naturgemäßen als fähig erſchien, ſelbſt das Gemeine zu adeln.

Wir begegnen endlich dem unerſchöpflichen Geiſte des Myron noch auf einem ganz neuen Felde der ſchaffenden Natur und der künſtleriſchen Thätigkeit, im Kreiſe der geſtaltenreichen Thierwelt, der phantaſtiſchen wie der wirklichen.

Zur phantaſtiſchen Art gehören die ſogenannten Priſten des Myron. *Πρίστις* und *πίστρις*, wozu im Lateiniſchen noch die Form pistrix kommt, iſt ein Seeungeheuer. In der Kunſt geſtalteten ſich die Geburten im Abgrunde des Meeres zu den mannigfaltigſten Bildungen, welche nebſt Nereiden und Tritonen zum Thiaſos des Neptun gehörten. Die Priſten waren gleichſam die Drachen der See. In den kühngewölbten Windungen ihres halb fiſch-, halb ſchlangenartigen Körpers konnte ſich wohl die Phantaſie und techniſche Meiſterſchaft eines Myron üben, um ſo mehr, da ſich denken läßt, daß dergleichen Bildungen, wahrſcheinlich in koloſſalem Maaßſtabe ausgeführt, den Tempeln der Seegötter und den Bauten der Seehäfen zum Schmucke dienten.

In den Kreis der wirklichen Thierwelt gehörte eine Gruppe von vier Stieren, welche wie eine ewige Opferweihe, um mit Böttiger zu ſprechen, einen Altar im Vorhofe des palatiniſchen Apollotempels zu Rom umſtanden, wahrſcheinlich von Auguſtus oder früher ſchon irgend einem griechiſchen Tempel entführt.

Atque arom circumsteterant armenta Myronis
Quatuor artificis viridia signa boves.

(Propert. II, 31, 7.)

Aber eins der berühmteſten Werke des Alterthums war die Kuh des Myron. (Myronem — bucula maxime nobilitavit, celebratis versibus laudata. Plin.) Zu Cicero's Zeit (Verr. IV, 60.) war ſie noch auf dem groſſen Platze von Athen zu ſehen; Pauſanias aber fand ſie nicht mehr auf dieſer Stelle. Zu den Zeiten des Procopius (de bello Gothico IV. 21.) ſtand ſie im Friedenstempel zu Rom. Sie war aus Erz und mit Blei auf einer marmornen Baſis eingelaſſen. Nicht weniger als ſechs und dreißig Epigramme der griechiſchen Anthologie ſind dieſer Kuh gewidmet, und ein Dichter ſuchte den anderen in witzigen Wendungen zu überbieten, um die groſſe Wahrheit und Natürlichkeit der Kunſtdarſtellung bis zur Möglichkeit der Verwechslung mit dem Wirklichen hervorzuheben. Mit Recht aber bemerkte Goethe (Kunſt und Alterthum II.), daß der höchſte Grad der Lebendigkeit nicht das einzige und letzte Verdienſt dieſes Bildes kann geweſen ſein. Er vermuthete, daß auf den Münzen von Tyrrhachium das Nachbild der Myroniſchen Kuh erhalten ſei. Demnach war es eine ſäugende Kuh, und die Naivetät der Compoſition wird nicht geringer geweſen ſein, als das Leben und die Natürlichkeit. Dem jungen Säugling wird durch den Körper der Mutter gleichſam ein Obdach bereitet. „Das kleine, nahrungsbedürftige Geſchöpf füllt zierlich den organiſch umgebenen Raum.“ Die halbknieende Stellung, gleich einem Bittenden, das aufgerichtete Haupt, gleich einem Flehenden und Empfangenden, die gelinde Anſtrengung, die zarte Heftigkeit, Alles iſt in den beſten jener Copieen angedeutet, was dort im Original über allen Begriff muß vollendet geweſen ſein. Und nun wendet die Mutter das Haupt nach Innen, und die Gruppe ſchließt ſich auf die vollkommenſte Weiſe ab. So dürfen wir denn wohl die Charakteriſtik des Myron damit ſchließen, daß wir ihn jenen groſſen Meiſtern beizählen, welche uns, wie Goethe ſpricht, belehren, wie höchſt ſchätzbar die Natur auf allen ihren Stufen ſei, da, wo

ſie mit dem Haupte den göttlichen Himmel, und da, wo ſie mit den Füßen die thieriſche Erde berührt.

Myron's Schüler Lycius.

Von Myron's Schülern wird beſonders ſein Sohn Lycius genannt. Von ſeinen Argonauten wiſſen wir nichts Näheres. Aber zu Olympia ſtand ein großer Statuenverein, von den Apolloniaden in Jonien geweiht, der Zweikampf des Achill und Memnon, in Gegenwart von göttlichen und menſchlichen Zeugen. Die einzelnen Figuren waren auf einer halbkreisförmigen Baſis aufgeſtellt. In der Mitte Zeus und neben ihm Thetis und Aurora, Beide um Sieg und Leben für ihre Söhne bittend; an den beiden Endpunkten des Halbkreiſes Achill und Memnon, wahrſcheinlich in der Stellung des Angriffs. Zwiſchen dieſen und der mittleren Gruppe, auf der einen Seite Trojaner, auf der anderen Griechen, die einzelnen Figuren nach der Verwandtſchaft oder dem Contraſte des Charakters einander gegenübergeſtellt. So ſtand dem Odyſſeus Helenus, dem Menelaus ſein Todfeind Paris, dem Diomedes Aeneas, dem Telamonier Ajax Deiphobus entgegen. (Pauſ. V, 22, 2. Tölken Baer. S. 44.) In anderen Statuen ſcheint er beſonders den von ſeinem Vater und Lehrer eröffneten Weg der Naturwahrheit verfolgt zu haben, wie die Schüler des Phidias dagegen in der Schöpfung idealer Göttergeſtalten weiterſchritten. Pauſanias (I, 23. 8.) nennt auf der Akropolis zu Athen das Erzbild eines Knaben, der das περιῤῥαντήριον trug; alſo ein minister dei, ein Miniſtrant, ein junger camillus mit dem Weihwaſſergefäß und dem Sprengwedel. Plinius nennt einen puerum sufflantem languidos ignes (XXXIV, 19.), und dieſe Statue ward zugleich als ein Werk bezeichnet, das des Myron würdig geweſen wäre (dignum praeceptore), wahrſcheinlich durch die glücklich der Natur abgelauſchte Stellung des niederknieenden Knaben und die Naivetät des Ausdrucks, welcher das Köpfchen mit dem Mienenſpiele ſorglicher Haſt und ungeduldiger Anſtrengung belebte.

Pythagoras von Rhegium.

Wir haben aber nun noch einen Künſtler zu nennen, welchem von den Alten, und wie es ſcheint, mit vollem Recht, eine ſehr hohe Stelle neben den erſten Künſtlern dieſes Zeitraums zugeſtanden wird. In einzelnen Bildern ſoll er vor Myron ſelbſt den Preis davongetragen haben, ja man legte ihm die Verdienſte bei, welche jenem noch zur höchſten Kunſtvollendung fehlten.

Pythagoras von Rhegium, nicht zu verwechſeln mit einem Samiſchen Künſtler deſſelben Namens. Sein Lehrer war Clearchus, gleichfalls aus Rhegium gebürtig, deſſen Kunſtgenealogie jedoch durch Euchir von Korinth auf die Spartaner Syadras und Chartas aus der Schule des Dipönus und Scyllis zurückgeht. Die Thätigkeit des Pythagoras beginnt ſchon um Ol. 73, wo der Kretoniate Aſtylus ſiegte, deſſen Statue er verfertigte; und ſeine Blüthezeit fällt nach Plinius, in die 87. Olympiade. Unter ſeinen Werken werden beſonders die Statuen olympiſcher Sieger gerühmt. Von Göttern bildete er den **Apollo** zweimal für Theben, einen Apollo als **Citharöden**, und zweitens den Apollo als **Pythotödter**. In letzterer Statue legte er den Grund zu jenen bewegteren Apollobildern, welche nach den mannigfaltigſten Umwandlungen in der berühmten vaticaniſchen Statue oder dem Apoll von Belvedere den höchſten Gipfel göttlicher Schönheit und Majeſtät erreichte. Wie Myron ſuchte er die entgegengeſetzten Enden der Kunſtſchöpfungen mit gleicher Kraft zu erfaſſen. Der vielbeſungenen Kuh dieſes Meiſters ſtellte er den gewaltigen **Stier** entgegen, die ſchöne Laſt der Europa auf dem Rücken tragend (Tatian. adv. Graec. 53. p. 116. ed. Worth), das Urbild zahlreicher Verſtellungen auf Münzen und Gemmen. Auch in kühnen überraſchenden Stellungen wollte er nicht von Myron übertroffen ſein. Man nennt ſeinen **geflügelten Perſeus**, welcher wahrſcheinlich im raſcheſten Schwunge der Bewegung, wie im Fluge dargeſtellt war (Dio Chrysost. Or. 37. ed. Reiske T. II. p. 106.), und die

Söhne des Oedipus, Eteokles und Polyneikes, im Wechselmord begriffen. (Tatian a. a. O. 54. p. 118.)

Des Pythageras Verdienste um Vervollkommnung und Erweckung der Kunst im Allgemeinen bezeichnet Plinius, offenbar auf Myron und Polyklet zurückweisend, mit den Worten: Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius. Myron's Haare waren noch in alterthümlicher Weise gebildet, das ist in krabbähnlichen Streifen, oder in runden, regelmäßig nebeneinander gelagerten Locken. Pythageras verstand es, sie leichter zu ordnen und in malerischem Wechsel von Licht und Schatten zu freieren Partieen abzusondern. In der Organisation seiner lebhaft bewegten Körper kamen ferner nicht nur die Wölbungen der Muskeln, sondern auch ihre Sehnen zum Vorschein; endlich war Er es, welcher zuerst die Adern bezeichnete. Diese letztere Bemerkung kann nur den in der modernen Kunst Befangenen befremden. Schon Winckelmann stellte die Behauptung auf, daß es allgemeiner Grundsatz der griechischen Künstler gewesen, ihre Götterstatuen ohne Adern zu bilden, und Hirt hat sehr Unrecht, wenn er dies auf stark vorliegende Adern beschränken will. Die Götter hatten kein durch irdische Kost genährtes Blut, sondern blos Ichor, einen ätherischen Saft. In der älteren Kunst aber wurde dies auf die menschliche Gestalt überhaupt übergetragen, und so hat es an sich schon nichts Unwahrscheinliches, daß Pythageras von Rhegium der Erste soll gewesen sein, welcher auch die Adern bezeichnete. Das Adersystem gehörte überhaupt nicht zu denjenigen Theilen des menschlichen Organismus, deren sorgfältige Ausbildung von den alten Künstlern für wesentlich erachtet wurde. In der Verzweigung der Blutgefäße herrscht mehr die Willkür und das Zufällige vor, wenigstens scheinbar. Die Nothwendigkeit des Aderverlaufs, ihres Erscheinens und Verschwindens, ist nicht in dem Grade augenfällig, in welchem Muskelbau und Knochenapparat schon durch die Gestalt und das Wechselverhältniß ihrer Theile das klarste Bild vollkommener Zweckmäßigkeit vor Augen legen. Zudem unterbrechen die Adern die schönen Linien, die großen Wölbungen und Flächen, die Einheit

der Muſculatur; und der Reiz, der ihnen in der Malerei zugeſtanden werden muß, die ſanfte, ſchwebende Bläue, welche über die zarte Carnation gleichſam ätheriſchen Duft haucht, fällt ohnedies bei der Statue fort. (Vgl. Vatic. Apollo S. 131 f.) Doch können dieſe Bemerkungen nicht auf diejenigen Gegenſtände ausgedehnt werden, wo das Aderſyſtem durch Charakteriſtik individuell bedingt iſt, bei Körpern, in welchen die höchſte Fülle von Lebenskraft auszudrücken war, wie in der Bildung des irdiſchen Hercules, und ganz beſonders in ſchmerzlich bewegten Geſtalten. Letztere aber waren gerade diejenigen Kunſtgegenſtände, in deren Darſtellung Pythageras am höchſten bewundert wurde.

Zu Syrakus ſtand die Statue eines Lahmen von Pythageras, in welcher der Schmerz einer eiternden Wunde mit ſelcher Wahrheit und Lebendigkeit dargeſtellt war, daß der Beſchauer ihn ſelbſt zu empfinden glaubte. Syracusis autem claudicantem cujus ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. (Plin. a. a. O.) Wer dieſer Lahme war, kann nicht zweifelhaft ſein. Es war, wie ſchon Leſſing einſah, Philoktet, mit ſeiner unheilbar-ſchmerzlichen Wunde auf die wüſte Inſel Lemnos verſtoßen. Diejenigen, welche, von einem eingebildeten Ideale griechiſcher Ruhe befangen, den alten plaſtiſchen Künſtlern die lebhaftere Darſtellung des Affectes verwehren wollen, und wo er ſich ausgedrückt findet, wie in der allbewunderten Statue des Laokoon, entweder alles Mögliche aufbieten, um uns zu überzeugen, auch hier ſei der Schmerz gemildert, oder wenn dies nicht gelingt, in einem der ſtaunenswürdigſten Werke, welches menſchliche Kunſt je geſchaffen, die Spuren einer entarteten Zeit erkennen wollen, ſind durch kein ſchlagenderes Beiſpiel zu beſchämen, als durch dieſen Philoktet des Pythageras von Rhegium, des Zeitgenoſſen des Myron, Phidias und Polyklet. Denn ohne den beredteſten Ausdruck des Kopfes iſt die Wirkung undenkbar, welche die Alten ſeiner Statue beilegten. Schon in der Wirklichkeit empfinden wir an uns ſelbſt ſinnlichen Schmerz nur durch das Bewußtſein deſſelben, alſo gleichſam mit dem Kopfe; und von fremdem Schmerze bleiben wir unberührt, wenn eine ruhige Miene die ſchmerz-

zuckenden Glieder Lügen ſtraft. Selbſt in Laokoon beruht der Ausdruck des Leidens nicht blos in der Bewegung der Geſtalt; erſt von der geöffneten Lippe, von der gerunzelten Stirn, in welcher das körperliche Leiden zum pſychiſchen wird, geht auch jenes in das Mitgefühl des Beſchauers über. Bei Philoktet war überdies die Wunde mehr innerlich als äußerlich, und ſchon darum der Seele gleichſam näher gelegt. Ein Verband der Wunde konnte nur die Stelle andeutend bezeichnen, wo die Wurzel des Schmerzes liegt, und die vollſtändigſte Klarheit und Lebendigkeit der Wirkung mußte die Verſinnlichung der Urſache erſetzen. Auch die nähere perſönliche Charakteriſtik des Philoktet mußte dazu dienen, den Umfang ſeiner Leiden zu erweitern, das Intereſſe zu erhöhen, den Eindruck zu verſtärken. In dem verwilderten Haupthaar erkannte man den aus der menſchlichen Geſellſchaft Hinausgeſtoßenen, und die ärmliche Umhüllung der Glieder zeigte, bis zu welchem Zuſtande hülfloſer Dürftigkeit er herabgeſunken iſt. Krampfhaft hielt er vielleicht ſeinen Bogen in der geballten Rechten, und der Beſchauer blieb im Zweifel, ob dies unwillkürliche Zuckung des leidenden Körpers ſei, oder ob der Ausdruck eines Unglücklichen, welcher, überraſcht vom vollen Gefühle ſeines Elends, auch noch das letzte Kleinod, den letzten Freund glaubt verlieren zu müſſen, und ihn nun mit verdoppelten Kräften feſtzuhalten ſtrebt. In dieſem Sinne hatte der Tragiker Sophokles den Philoktet erfaßt, in gleichem Geiſte, nur vielleicht noch erſchütternder, vor ihm ſchon Aeſchylus, deſſen kühne Geſtalten einem Pythagoras nicht können fremd geweſen ſein. Vielleicht ſchwebten unſerem Künſtler die Worte vor der Seele, in welchen Philoktet bei Aeſchylus ſeinen Schmerz dem allheilenden Gotte, dem Tode, klagt:

„O Tod, wann wirſt du würdigen mich, dich mir zu nah'n!
Denn du allein biſt unheilbarem Weh
Ein Arzt, und nur die Todten rührt kein Schmerz mehr an.“

Wenn Phidias den Olymp in ſeiner ganzen Herrlichkeit, und zugleich als die Idealwelt des Menſchlichen, erſchloß, wenn Andere den Menſchen im freudigſten Gefühl ſeines Lebens, ſeiner Kraft,

auf die Arena zu Olympia oder in die Mitte heroiſcher Kämpfe führen, und damit gewiſſermaßen die Lyrik und die Epopöe der plaſtiſchen Kunſt darſtellen; ſo öffnet Pythagoras die Tragödie der plaſtiſchen Kunſt. Mit bewunderndem Auge die Schöpfungen eines Aeſchylus verfolgend, führte er die unſeligen Söhne des Laios und den ſchwergebeugten Philoktet vom Kothurne des Theaters wieder in die Werkſtatt der Kunſt. Das menſchliche Angeſicht hörte auf, blos der Spiegel einer feſtlichen Luſt oder göttlichen Ruhe zu ſein; es gab auch dem Schmerz ſeine Sprache zurück. In allen ſeinen Richtungen, ſeinen Tiefen und Höhen ſollte das menſchliche Leben in der Kunſt ſich wiederholen, verjüngen, verklären, und auch über der Erz-Marmorbaſis jenes Schickſal ſchweben —

„Welches den Menſchen erhebt, wenn es den Menſchen zermalmt.“

Callimachus.

Bei den außerordentlichen Kunſtleiſtungen dieſer Epoche konnte es jedoch nicht fehlen, daß gerade die Vorzüge der größten Künſtler nicht durch das Bemühen Anderer, ihnen nachzueifern, oder gar ſie zu überbieten, einzelne Abweichungen von dem einzig wahren Wege des Schönen und Naturgemäßen mit ſich führten. Dies gilt beſonders von dem in anderer Beziehung vielfach um die Kunſt verdienten Callimachus (Ol. 85.). Phidias hatte es ſich zur Aufgabe geſetzt, mit den erhabenſten, kühnſten Schöpfungen die feinſte Vollendung des Einzelnen zu verknüpfen. Und ſeine Cälatnrarbeiten wurden nicht weniger geſchätzt, als ſeine größten Statuen: aequali magnificentia illi et in parvis. (Plinius.) Er verſtand es, mit gleicher Vollkommenheit auch eine Biene oder Cicade aus Erz zu bilden. (Julian. epist. 8. p. 377. ed. Spanh.) Dieſe feinſte Ausführung des Details und die Zierlichkeit, ſcheint es, hatte ſich Callimachus als das höchſte Ziel geſteckt. Für das alte Tempelbild der Minerva Polias in Athen hatte er die goldene, ewig brennende Tempellampe gebildet, über welcher ſich bis an die Decke ein ehrner Palmbaum erhob, welcher zugleich die Beſtimmung hatte, den Oeldampf abzuleiten. Seinem Wohlgefallen an zierlich pflanzenhaften

Kermen verdankt die Baukunſt, nach Vitruv, auch die Bereicherung durch eine neue Säulenordnung. Er verknüpfte zuerſt mit den Jeniſchen Voluten das anmuthige Akanthusblatt und wurde ſo der Schöpfer des Korinthiſchen Säulencapitals. (Vitruv IV, 1. §. 9. 10.) Durch dieſe Erfindung verdient er vollkommen die Lobſprüche, mit welchen der genannte wiſſenſchaftliche Architekt ihm elegantiam et subtilitatem artis marmoreae beilegt. Durch eine zweite rein techniſche Erfindung erleichterte er ſich ſelbſt die Mühe, den Schimmer des Marmors durch tiefe Schattenpartieen theils zu erhöhen, theils zu ſchwächen, und auf dieſem Wege eine große maleriſche Wirkung hervorzubringen. Er war nämlich der Erſte, der ſich in ſeinen Marmorſtatuen des Bohrers bediente. — *Ἀπολλόδωρον τῶν πρώτων ἐς ἀκρίβειαν τὴν τέχνην, οὕτω σοφίᾳ πάντων ἐστὶν ἥκιστος, ὥστε καὶ λίθους πρώτους ἐτρύπησεν.* (Paus. I, 26, 7. τρύπανον, der Bohrer.) Und ſo ſtellt ſich das Urtheil über den Kallimachus dahin, daß er allerdings in Anſehung der wahren Kunſt den erſten Meiſtern nachſtand, ſich dagegen durch techniſche Kunſtgeſchicklichkeit vor Allen auszeichnete. Aber eben ſein großer techniſcher Fleiß, ſeine elegante Vollendung des Einzelnen raubte ſeinen Statuen die natürliche Anmuth und ein wahrhaftiges Leben. Dies bemerkte man beſonders an ſeinen tanzenden Lacedämonierinnen. Hujus sunt saltantes Lacaenae, emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit. (Plin. XXXIV, 19.) Nie konnte er ſich ſelbſt genug thun, nie fertig werden, und gab ein ſprechendes Beiſpiel, daß man auch in der Kunſt des Guten zu viel thun könne. Semper calumniator sui, nec finem habentis diligentiae. Er wurde daher — nach Silligs einzig richtiger Verbeſſerung des Pauſanias, Plinius und Vitruv — *κατατηξίτεχνος* genannt, qui artem debilitat atque infirmam reddit (*κατατήκειν*), memorabilis exemplo adhibendi curae modum. — Es darf nicht umgangen werden, daß das Muſeum Capitolinum noch ein Relief bewahrt, welchem der Name *ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ* beigeſchrieben iſt. Es ſtellt einen Satyr und drei Heren vor, im archäiſtiſchen Styl; iſt aber mit ſo außerordentlichem Fleiße ausgeführt, daß mehrere Archäologen

keinen Anſtand nahmen, in ihm ein Werk deſſelben Callimachus zu erkennen. (Vgl. Hirt S. 158. Das Kupfer in Meyer's Kunſtgeſchichte t. 5. f.) Allein die Zierlichkeit iſt hier keine individuelle, es iſt die allgemeine eines beſonderen Kreiſes des alterthümlichen Tempelſtyls.

Demetrius.

Wie Callimachus durch äußerlich fleißige Vollendung im Einzelnen Anmuth und Zierlichkeit zu erreichen ſtrebte, ſo ſuchte ein anderer Künſtler, Demetrius, vielleicht durch das Beiſpiel des großen Pythagoras von Rhegium verführt, auf demſelben Wege zum höchſten Grade der Naturwahrheit und Lebendigkeit zu gelangen. Weder Vaterland noch Zeit dieſes Erzbildners wird von den Alten angegeben. Indeſſen hatte er die Statue des Simon gebildet, welcher das erſte Werk über die Reitkunſt ſchrieb. (Plin. XXXIV, 5, 19.) Xenophon, deſſen Werke in den Zeitraum von Ol. 96 bis 103 fallen, führt ihn in ſeiner Reitkunſt an, und mit großer Wahrſcheinlichkeit ſchließt Böttiger (Ueber Verzierung gymnaſtiſcher Uebungsplätze. 1795. S. 14.) aus einem Weihgeſchenke dieſes Simon nach Eleuſis, daß er zur Zeit des Perikles lebte, von welchem der Eleuſiniſche Tempel um Ol. 85 errichtet wurde. So könnte die Zeit des Demetrius gegen die neunzigſte Olympiade anzuſetzen ſein. — Wenn Pythagoras die mehr zufällig erſcheinenden Theile des menſchlichen Organismus, wie die Adern, nur zur Erreichung eines höheren, gleichſam äſthetiſch-pathologiſchen Zweckes benutzte, ſo glaubte Demetrius durch die treueſte Nachbildung auch des Zufälligen der höchſten Wahrheit näher zu kommen. Seine Lieblingsgegenſtände ſcheinen treue Porträtfiguren hochbejahrter Perſonen geweſen zu ſein, wo er in der ſorgfältigſten Nachbildung aller Falten und Runzeln nicht wird müde geworden ſein. So bildete er eine hochbejahrte Prieſterin der Minerva (Plin. XXXIV, 19.) und den Korinthierfeldherrn Pelichos. Letztere Statue beſchreibt der geiſtreiche und mit dem wahren Weſen der Kunſt ſehr wohlvertraute Lucian. Nachdem er den Diskobol des Myron, den Diadumenos des Polyklet,

die Tyrannenmörder des Kritias erwähnt, fährt er fort: *εἰ δὲ καὶ τινα παρὰ τὸ ὕδωρ τὸ ἐπιῤῥέον εἶδες προγάστορα, φαλαντίαν, ἡμίγυμνον τὴν ἀναβολήν, ἠρεμοῦντος τοῦ πώγωνος τὰς τρίχας ἐνίας, ἐπίσημον τὰς φλέβας, αὐτοανθρώπῳ ὅμοιον, ἐκεῖνον λέγω, Ἥλιχος ὁ Κορίνθιος ἀνδριαντοποιὸς εἶναι δοκεῖ.* „Hast Du an dem rinnenden Waſſer die Statue geſehen mit vortretendem Bauch, kahlem Kopf, nur halbbekleidet, die wenigen Haare des Bartes vom Wind bewegt, mit ſtark ausgedrückten Adern, ich meine, ſie iſt einem leibhaftigen Menſchen gleich — Pelichos, der Korinthervelkherr, ſcheint ſie zu ſein." (Philopseudes 18. Werke VI, p. 442. 443.) Mit dem einzigen Ausdrucke *αὐτοανθρώπῳ* hat Lucian recht den Nagel auf den Kopf getroffen, mit dieſem einzigen Worte das im innerſten Grund Verfehlte dieſes Werkes bezeichnet, wie er denn auch den Demetrius nicht etwa einen *ἀνδριαντοποιόν*, ſondern den *ἀνθρωποποιόν*, den Menſchenmacher, nannte. Die volle Wirklichkeit aber kann und ſoll die Kunſt nicht erreichen. Würde ſie dieſelbe erreichen können, ſo hätte ſie doch nichts zu Stande gebracht, als eine überflüſſige, lebloſe Wiederholung des Wirklichen, von welchem es genug iſt, daß es einmal, in Einer Exemplare exiſtirt. Manchmal iſt das ſchon zu viel. Je treuer Demetrius, dieſer Denner der antiken Plaſtik, die Natur im Einzelnen zu copiren dachte, deſto unwahrer wurde er, deſto mehr verlor und zerſplitterte er gleichſam die Lebenskraft, welche nur dem Keime, der Idee innewohnt, durch die Einzelnheiten des Zufälligen, und der höhere, der äſthetiſche Schein des Kunſtwerks ging unter in dem eitlen Streben nach dem niederen Scheine, der Täuſchung des Wirklichen. Daher drückt ſich wohl Quintilian noch zu glimpflich aus, wenn er ſagt: Ad veritatem Lysippum et Praxitelem accessisse optime affirmant: nam Demetrius tamquam nimius in ea reprehenditur, et fuit similitudinis, quam pulchritudinis amantior. (Inst. or. XII, 10.) Und in derſelben porträthaft wirklichen Weiſe haben wir uns auch wohl die Minerva Musica dieſes Künſtlers zu denken.

C.

Die Kunſt des Skopas und Prariteles.

I. Skopas.

Skopas, aus Paros gebürtig, einer mit Athen ſtammverwandten, durch ihren trefflichen Marmor berühmten Inſel. (Strabo 13. Paus. VIII, 45, 4.) Seine Blüthezeit fällt zwiſchen Ol. 97. und Ol. 107. Denn einerſeits war er bei dem Bau des Minerventempels zu Tegea in Arkadien thätig, welcher erſt nach Ol. 96, 2. beginnen konnte, indem in dieſem Jahre der alte Tempel abbrannte. Andererſeits ſchmückte er in Gemeinſchaft mit Leochares und anderen Künſtlern mit Reliefarbeiten das Grabmal des Kariſchen Königs Mauſolus, welcher Ol. 106, 4. geſtorben iſt.

Skopas eröffnet die Reihe jener großen Künſtler, welche, wiewohl auch in den übrigen Zweigen der Technik wetteifernd, doch für ihre bedeutendſten Schöpfungen den weicheren, ſanftglänzenden Ton des Marmors dem ſtrengeren Erz vorzogen, und nun auch die Sculptur, die Bildnerei in Marmor auf den höchſten Gipfel der Vollendung erhoben. Die Kunſthiſtoriker beginnen, und nicht mit Unrecht, mit Skopas eine neue Epoche, welche ſie, im Gegenſatze mit den erhabenen Schöpfungen des Phidias, als die Zeit des ſchönen Styls bezeichnen. Gewiß ſteht Skopas an der Spitze einer neuen Künſtlergruppe, wenn wir uns dieſes Ausdrucks bedienen dürfen. Mitten unter der Verwirrung und den Schreckniſſen des peloponneſiſchen Krieges (Ol. 87 — 93, 4.) ſtand die Werkſtatt eines Polyklet und Myron offen, ſchritten ungehemmt die ehrwürdigen

Geſtalten des Euripides und Sophokles, wie die Spottgebilde des Ariſtophanes über die Bühne. Die Kunſt der Alten hatte ſtärkere Nerven, als die Schöngeiſterei der modernen Welt; ſie konnte das Geräuſch der Waffen ertragen. Nichts teſte weniger war der peloponneſiſche Krieg nicht ſo ganz ſpurlos vorübergegangen. Durch das Uebermaaß der Kriegskoſten wurde der Wohlſtand Athens, dieſes Sammelplatzes der Künſte, untergraben, ja faſt vernichtet. Die alte Sittencinfalt fängt zu wanken an, und an die Stelle jener Männer, welche an Perikles nur durch die wirklich überwiegende Kraft ihres Geiſtes, durch die Macht ihrer männlich gefaßten Beredtſamkeit die Gemüther beherrſcht hatten, traten freche Demagogen auf, welche mit ſophiſtiſchen Künſten die Leidenſchaften des Pöbels zu erregen und nach ſelbſtſüchtigem Willen zu lenken verſtanden. Die Poeſie iſt ihrer bewegten Natur nach nicht ganz frei von den ſchlimmeren Einwirkungen der Zeit geblieben. Ein gewiſſes ſophiſtiſch-rhetoriſches Streben iſt ſchon in Euripides nicht zu verkennen, und Viele ſeiner Zeitgenoſſen glaubten ſich durch den Reichthum ſeiner Gedanken, durch die bezaubernde Gabe, das Herz zu rühren, nicht für die Kühnheit eines Aeſchylus oder die edle, ſtille Größe des Sophokles entſchädigt. Aber gewöhnen wir uns hier ſogleich an den Gedanken, welchen wir ſpäter näher begründet ſehen werden, daß die Plaſtik nämlich eine faſt unglaubliche Zeit lang in ihrem Grundweſen unerſchüttert blieb, und in der Epoche, welche uns gegenwärtig beſchäftigt, durch einen Skopas und Praxiteles, ſowie ſpäter noch durch Lyſippus, in der Umgeſtaltung des bewegten wirklichen Lebens nicht nur nichts verlor, ſondern nur zu raſcherem Fortſchreiten auf der einmal betretenen Bahn beflügelt und zu neuen Schöpfungen begeiſtert wurde.

Minerventempel.

Allzuängſtliche Kunſtkritiker könnten verſucht werden, in einem großen architektoniſchen Werke des Skopas, dem eben ſchon berührten Tempel der Minerva Alea zu Tegea in Arkadien, den Beginn einer ausſchweifenden, das Ungleichartige üppig vermengenden

und darum entarteten Kunſt zu vermuthen. Skopas hatte am Pronaos dieſes Tempels ioniſche Säulen, im Innern doriſche und korinthiſche übereinander angewendet. Aber ioniſche und doriſche Säulen waren ſchon an den Propyläen des Parthenon verbunden, und wir wiſſen nicht, durch welche ſinnreiche Modificationen der Mittelglieder die drei Säulenſyſteme zu einem harmoniſchen Ganzen verſchmolzen waren, und müſſen es daher bei dem Ausſpruche des Pauſanias (VIII, 45, 4.) bewenden laſſen, welcher dieſen Tempel des Skopas für den größten und ſchönſten des Peloponnes erklärt: *πολὺ δέ τι τῶν ναῶν, ὅσοι Πελοποννησίοις εἰσίν, ἐς κατασκευὴν προέχει τὴν ἄλλην καὶ ἐς μέγεθος.* Die Giebelfelder hatte Skopas mit Sculpturen geſchmückt. Das vordere zeigte die Jagd des kalydoniſchen Ebers, das entgegengeſetzte den Streit des Achill und Telephus.

Als bildender Künſtler vollendete Skopas theils einzelne Ideale der früheren Künſtler, theils bereitete er ihre letzte höchſte Vollendung vor; und in einer dritten Maſſe von Werken folgt er frei und unbedingt nur den Eingebungen ſeines eigenen ſchöpferiſchen Genius.

Ares.

In die erſte Klaſſe gehört der Mars des Skopas, das zweite berühmte Bild dieſes Gottes, welches die Alten nach der Statue des Alkamenes erwähnen. Durch Plinius (XXXVI, 4. p. 727.) wiſſen wir, daß dieſe Statue, die ſpäter nach Rom kam, in ſitzender Stellung und von koloſſaler Größe gebildet war. Skopas hatte ſich alſo den furchtbaren Kriegsgott als ausruhend vom Kampfe, als friedlich beſchwichtigten Gott gedacht. In einer ſehr ſchönen Statue der Villa Ludoviſi iſt uns vielleicht eine Copie vom Mars des Skopas erhalten. (M. n. Deſc. II, t. 23. Nr. 250.) Die Figur iſt unbehelmt und von ſchönem, heroiſchem Körperbau. (Anm. zu Winckelmann IV, S. 391.) Die Deutung auf Mars wird von einigen Gelehrten, von Raoul-Rochette und Hirt z. B., bezweifelt, aber mit Unrecht. Das Bild eines Amors zu den Füßen des Gottes geſtattet keine andere Erklärung, und erinnert lebhaft genug an

die Hand eines Skopas, welcher die Geſtalten des erotiſchen Kreiſes mit der ausdrucksvollſten Lieblichkeit zu bilden wußte, in dem Originale dieſer Statue aber durch dieſes lebendige Beiwerk den Begriff des Ares noch mehr zu mildern und die friedliche Seite des beruhigten Gottes hervorzuheben ſuchte.

Heſtia.

In den Serilianiſchen Gärten zu Rom war die Heſtia des Skopas zu ſehen, gleichfalls in ſitzender Stellung. Auch das Ideal dieſer Göttin wird ſich vorzüglich unter den Händen des Skopas veredelt und vollendet haben. Heſtia iſt die Göttin des Herdes, gewiſſermaßen der perſonificirte Herd ſelbſt, der Mittelpunkt des olympiſchen Götterſyſtems als eines höheren Familienverbandes. Ein ernſtes, ſtill und feſt auf ſich ſelbſt ruhendes matronenhaftes Weſen charakteriſirt die Geſtalt dieſer Göttin. Gewöhnlich iſt ihr Haupt verſchleiert, wie wir ſie unter Anderem auf den ſchönen Münzen der gens Caſſia erblicken. (Vgl. Millin, Gal. myth. 82, 334.) Welche Attribute Skopas ihr beigegeben, iſt nicht zu beſtimmen. Auf einer ehernen Lampe und auf Münzen des Veſpaſian hält ſie in der rechten Hand eine Fackel, in der linken eine Schale. Manchmal trägt ſie eine Lampe, und unter den Dodekaëders an dem Rundaltar im Capitoliniſchen Muſeum iſt ſie die einzige Göttin, welche mit einem Skeptron abgebildet iſt. (Winckelm. Werke II, S. 516.)

Die Eumeniden.

Wir ſehen, wie die Kunſt nun nach allen Seiten hin ſich auszubreiten ſtrebt, alle Symbole des antiken Glaubens, alle Ideen des Mythus zur Geſtalt bringt, und wie ſie in dieſer ihrer Erſcheinung zugleich verkörpert und veredelt. Wie Agorakritus die ernſtumgrünte Nemeſis gebildet hatte, ſo gingen aus der Werkſtatt des Skopas in menſchlich würdiger Geſtalt jene furchtbaren Göttinnen hervor, deren wahren Namen man ſich auszuſprechen ſcheute. Neben dem Areopag in Athen ſtand ein Heiligthum der Erinnyen. Dieſes hatten die ſchrecklichſten der Göttinnen, die Rächerinnen des

Verwandtenmordes und des Meineides, nachdem Oreſtes freigeſprochen worden war, als Verſöhnte unter dem mildernden Namen der ehrwürdigen Göttinnen (σεμναὶ θεαί), oder auch der gnädig geſinnten (εὐμενίδες) bezogen. Es war ein ehrfurchtgebietendes, an die ernſteſten Gedanken mahnendes Heiligthum. Pauſanias ſah hier den König der Unterwelt, den Plute, den Hermes (wahrſcheinlich als Ψυχοπομπός), und das Bild der Erde, welche in ihrem Schooße die Todten aufnimmt, alle dieſe in gewaltiger, aber keineswegs ſchrecklicher Geſtalt. Als Tempelbilder, folglich in der Mitte, ſtanden zwei Furien (Pauſ. I, 28, 6.), wie wir durch Clemens Alexandrinus (Protrept. p. 30.) erfahren, von Skopas gebildet. Zu dieſen kam noch eine dritte, welche, wie man bisher nach derſelben Stelle des Clemens Alexandrinus annahm, ein ſonſt unbekannter Künſtler, Kalos, gefertigt hatte. Es iſt aber, wie Oſann bewieſen hat, dieſer Name bei Clemens eine falſche Lesart. Der alte Scholiaſt zu Aeſchines' Rede gegen Timarchus ſpricht von denſelben Furien, bezeichnet zwei derſelben als Werke des Skopas, und die dritte, die mittlere, als ein Werk des bekannten Kalamis. Hiernach iſt die Stelle des Clemens zu berichtigen und der Name Kalos aus unſeren Künſtlerkatalogen zu ſtreichen. Die Capelle zu Athen hatte alſo ein älteres Furienbild des Kalamis, zu welchem ſpäter die beiden Furien des Skopas kamen. (Vgl. Sillig Cat. Art. S. 134.) Pauſanias bemerkt übrigens ausdrücklich, daß dieſe Furien nichts Schreckenerregendes an ſich hatten, und ſomit iſt auch das weſentlichſte Element von dem Furienideal des Skopas angegeben. Es iſt bekannt, wie trefflich Leſſing dieſe Bemerkungen für ſeine Theorie der griechiſchen Kunſt zu benutzen wußte. Indeſſen haben wir uns wohl zu hüten, der Thätigkeit eines Skopas und Anderer irgend ein einſeitiges abſtractes Theorem unterzuſchieben. Aeſchylus hatte die Furien zuerſt auf die Bühne gebracht, und zwar mit allen Schreckniſſen ihres furchtbaren Handwerks angethan, mit ſcheußlichen, Schlangen-umflatterten Gorgonenmasken und ſchwarzen Gewändern. Seit Euripides erſchienen ſie auch geflügelt. Auf Vaſengemälden und Reliefs ſehen wir ſie häufig den Muttermörder Oreſt verfolgend,

bald flügellos, bald beflügelt, faſt immer aber im kurzgeſchürzten Jägergewand und auf dem Kothurn, mit weitausgreifenden Schritten ihr Opfer wie ein Wild verfolgend, das Haar mit einer Schlange gegürtet, oder Schlangen in den Händen tragend; die Bildung des Angeſichts aber weiblich-ſchön. So wurden die Furien der Gegenſtand einer wahrhaftigen Scheu, indem ſie aufgehört hatten, ein Gegenſtand des Abſcheues zu werden. Die leidenſchaftliche Haſt in der Bewegung, die unerſchütterliche Gleichgültigkeit in der Miene, die ſchönſte weibliche Bildung im Gegenſatz mit den Attributen des entſetzlichſten Handwerks übte auf den Beſchauer gewiß eine ganz andere Wirkung aus, als mit der fürchterlichſten Zerrbildung zu erreichen war. Mit dem *φοβερόν* des Pauſanias wird den Furien des Skopas nur Alles abgeſprochen, was die Schönheit der menſchlich-göttlichen Form entſtellt und durch grobe ſinnliche Mittel Furcht und Grauen erwecken ſoll. Skopas wußte überdies, was bisher von den Archäologen noch nicht gehörig beachtet wurde, daß die Götterſtatue zugleich ein Agalma, ein Schmuck und Ehrenbild des Gottes iſt, und daß es gleichſam eine frevelhafte Verunſtaltung geweſen wäre, irgend einer Gottheit die Schönheit der Geſtalt abzuſprechen, welche allen Göttern als ſolchen gemein war. Dieſelbe Scheu, welche den Namen der Zürnenden (*Ἐρινύες*) in den der Ehrwürdigen und Wohlgeſinnten verwandelte, hat auch die Hand des bildenden Künſtlers geleitet, und die Gorgonenmaske des Aeſchylus mit dem Angeſichte einer ernſten, aber ſchönen Jungfrau vertauſcht.

Andere Götterbilder.

Die früheren Ideale weiterführend erwies ſich Skopas in ſeinem Bacchus zu Gnidus, ſeinem Aesculap mit Hygiea verbunden, zu Gortys in Arkadien, ſeiner Diana *σώτειρα*, welche in Theben ſtand, ſeiner Hekate und anderen Werken. — Die höchſte und letzte Vollendung eines anderen Ideals bereitete Skopas durch ſeine Vennsſtatue vor, welche ſchon ganz unbekleidet war und von den römiſchen Kunſtkennern hoch bewundert wurde. Venus

in eodem loco nuda Praxiteliam illam antecedens (gewiß der Zeit nach) et quemcunque alium locum nobilitatura. (Plin. a. a. O.) Von Skopas' Meiſterſchaft, durch die feinſten Schattirungen des Ausdrucks in verwandte, ja faſt identiſche Begriffe, in ideale Individuen charakteriſtiſch zu ſondern, zeugen drei Statuen in einem Megarenſiſchen Venustempel, Eros, Himeros und Pothos, Liebe, Verlangen und Sehnſucht. (Paus. I, 43, 6.) Mit ihnen eröffnete Skopas zugleich den Kreis der cretiſchen Allegorie, in welcher die bildende Kunſt nun bald mit den ſinnigſten und anmuthigſten Verknüpfungen eines geiſtreichen Bilderſpiels, der Anakreontiſchen Lyrik entgegenkam.

Apelle.

In Ortygia bei Epheſus ſtand nach einer Stelle des Strabo, in welcher Σκόπα ἔργα ſtatt des ſinnloſen, aber vielfach gedeuteten σχολὴ ἔργα zu leſen iſt, von Skopas eine Leto mit dem Scepter dargeſtellt, und neben ihr Ortygia, ein Kind, gewiß den jungen Apelle, auf dem Arme tragend. (Strabo XIV, 1. p. 171.) Zu Chryſe im troiſchen Gebiete der Apelle Smintheus, zu den Füßen des Gottes eine Maus, wie ich vermuthe, als Symbol der Sehergabe des Gottes. (Strabo a. a. O. S. 117.) — In einer zweiten Apelleſtatue wurde durch Skopas das Ideal von einer der bedeutſamſten Erſcheinungen dieſes Gottes vollendet und abgeſchloſſen. Die Bedeutung des Apolle, des erhabenſten von allen Söhnen des Zeus, ſondert ſich in die Begriffe des Heils und des Verderbens, welche auf eine höchſt tiefſinnige Art in der Perſon dieſes Gottes Eins ſind. Als Gott des Verderbens iſt er mit den Waffen des Todes und der verheerenden Krankheit bewehrt, mit Pfeil und Bogen. Zum Gotte des Heils wird er durch die Kraft ſeiner die Natur durchdringenden Intelligenz, oder durch den Anhauch höherer Begeiſterung, indem er als Arzt, Seher, oder als Gott des Geſanges die Nacht des menſchlichen Geiſtes erhellt und die Schmerzen der Seele wie des Körpers löſt. Als Gott des Citherſpieles und des Geſanges aber wird er von der Kunſt wieder auf eine doppelte

Weiſe erfaßt, entweder in der Stille der Natur oder des Tempels, ſein eigenes Gemüth beruhigend und erheiternd, oder als olympiſcher Oberage in die üppigſte Pracht eines feſtlichen Tages gehüllt und den Chor der Muſen leitend. Dies iſt denn der Apoll im theatraliſchen Feſtgewande eines pythiſchen Kitharöden. Eine Darſtellung dieſes Gottes in der ernſteren Weiſe der älteren Kunſt will man nun in der ſogenannten Barberiniſchen Muſe erkennen. Den Kitharödenſtatuen ſeiner Vorgänger gab Skopas lebhaftere Bewegung und vergegenwärtigte das Bild eines höheren Enthuſiasmus. Skopas' Muſterſtatue ſtand im Heiligthum des Aktiſchen Apollo am Vorgebirge gleichen Namens. Unter ihren Augen wurde die Seeſchlacht geſchlagen, welche die Alleinherrſchaft des Auguſt begründete. Daher mußte ſie dem Sieger nach Rom folgen, wo ſie in dem von Auguſtus erbauten Tempel als Apollo Palatinus neue Verehrung genoß. Von ihr ſingt Properz (II, 31, 15.):

— — inter matrem deus ipse interque sororem
Pythius in longa carmina veste sonat.

Noch ſehen wir dieſen Apollo häufig auf römiſchen Kaiſermünzen. — Eine lebhaftere Vorſtellung aber des Apollo von Skopas gewährt uns eine Marmorſtatue, welche bei Tivoli gefunden wurde und in das Vaticaniſche Muſeum kam. (Mus. Pio-Clem. I, 15. Giel. Myth. 15, 6. Mus. Nap. 1, 21. M. u. Oeſt. I. t. 32. Nr. 141 a.) Apollo trägt den χιτὼν ποδήρης der griechiſchen Bühne, nach Art eines prunkvollen Frauengewandes in reichen Falten um den Körper und bis auf den Boden niederwallend. Unter der Bruſt iſt er gegürtet. Von den Schultern über den Rücken bis zu den Füßen ſinkt in weiten Maſſen die Palla, als Mantel, nieder. Das Haupt iſt mit dem Lorbeerkranze geſchmückt, an einem Riemen hängt die Leier, deren Saiten die Finger berühren. Mit dem Ausdruck einer faſt ſchwärmeriſchen Begeiſterung blickt der Gott nach Oben, zu lebhaftem rhythmiſchem Schritte die Füße geöffnet, ein enthuſiaſtiſcher Schwung belebt die ganze Geſtalt. Was der Kunſtkenner an dieſer Statue zu tadeln findet, die etwas zu weich-

liche Form des Kopfes und gewiſſe Inconvenienzen im Wurfe der Falten, muß natürlich auf Rechnung des Copiſten kommen.

Dionyſiſcher Cyclus. Die Bacche. Die günſtigſte Gelegenheit, ſeinen Hang zum Enthuſiaſtiſchen zu befriedigen und das Höchſte dieſer Art zu leiſten, fand Skopas auf dem Felde des Dionyſiſchen Cultus. — Im Thiaſos des Bacchus ſpielten neben den Faunen und Satyrn die Bacchantinnen eine ſehr bedeutende Rolle. Wenn in jenen, den Satyrn, ein heiteres, aber rohes Naturleben ſich in muthwilliger Derbheit gefiel, war die Bacchantin entweder in ſchwermuthsvoller Ahnung der göttlichen Nähe brütend in ſich verſenkt, oder erfüllt vom Gotte ſelbſt, in den wildeſten Taumel einer feſtlichen Raſerei, über alle Schranken des gewöhnlichen Seins hinausgehoben. Eine ſolche Bacche im Zuſtande des höchſten Orgiasmus bildete Skopas. Eine Beſchreibung des Sophiſten Calliſtratus (ed. Jac. p. 146.), mehrere Epigramme in der griechiſchen Anthologie, und die Vergleichung zahlreicher Vorſtellungen auf Reliefs (beſonders Zoëga 84. 85. 106. M. n. Teſt. Nr. 140.) geben uns einen klaren Begriff von dieſer berühmteſten aller Statuen des Skopas. Auch ſchon in bloßer techniſcher Beziehung war ſie eins der größten Meiſterſtücke. Die Haare des in Wahnſinn geſchüttelten Hauptes waren losgeneſtelt und als frei im Winde flatternd vorgeſtellt (*ἀνεῖτο δὲ ἡ κόμη ζεφύρῳ σαλεύειν*, Callistr.), eine Aufgabe, welche bei einer Erzſtatue leicht zu löſen iſt, in dem leicht zerbrechlichen, ſpröden Marmor aber den größten Schwierigkeiten unterliegt. Der ganze Körper mit ſeinem fliegenden Gewande war überdies gleichſam aus ſeinen Fugen getrieben, des gewöhnlichen Schwerpunktes enthoben, nur von der inneren Gewalt des Gottes gehalten und getragen. In der Linken ſchwang ſie ein Hirſchkalb, das ſie in der Raſerei zerriſſen hatte. Der höchſte Triumph des Künſtlers beſtand aber gewiß darin, daß das Excentriſche, alles Maaß der Natur Ueberſchreitende durch Stellung und Bewegung in den höheren Geſetzen eines äſthetiſchen Ebenmaaßes, einer enthuſiaſtiſchen Charis ſich ausglich, und die Schönheit, die Form ſelbſt, vom Sturme des Wahnſinns unerſchüttert blieb.

Triumphzug des Achilles. — Erfüllt uns die Vergegenwärtigung dieſer Bacche mit Bewunderung, ſo können wir die Nachrichten der Alten von einem anderen Werke des Skopas, einer zahlreichen Gruppe, nur mit Staunen vernehmen. Sed in maxima dignatione, erzählt uns Plinius, Cn. Domitii delubro in Circo Flaminio, Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinas et cete et hippocampos sedentes. Item Tritones, chorusque Phorci et pristes ac multa alia marina omnia ejusdem manus, praeclarum opus etiamsi totius vitae fuisset; „ein herrliches Werk, auch wenn es das einzige eines ganzen Lebens geweſen wäre!“ Der Erſte der griechiſchen Helden vor Troja, Achilles, hatte, da die Wahl ihm freiſtand, einen frühzeitigen rühmlichen Tod einem langen und friedlichen, aber ruhmloſen Leben vorgezogen. Nun war ſeine kurze Heldenbahn geſchloſſen. Und ſeine göttliche Mutter Thetis erſcheint, um ihn, nicht in das Reich der Schatten, ſondern nach der ſeligen **Inſel Lenke** zu bringen. Dahin geht der Weg über das Meer, und Poſeidon ſelbſt macht dem Helden und ſeiner göttlichen Mutter Bahn. Alle Nereiden ſchließen ſich an; die Waffenſtücke des Achilles, Schwert, Helm und Schild, vielleicht auch die Leier tragend als unvergängliche Symbole des früh geſchloſſenen Heldenlebens. Nun wird das ganze Meer lebendig, Tritonen tauchen aus der Tiefe auf, alle Wundergebilde des Abgrundes kommen zum Vorſchein, Delphine und Hippokampen bilden eine lebendige Brücke vom troiſchen Geſtade bis nach Lenke, und die göttliche pompa funebris wird zum feſtlichſten Triumphzug, dem Thiaſos des ſiegreichen Dionyſos in der Mitte ſeiner taumelnden Satyrn und Mänaden vergleichbar. Die bloße Aufgabe ſchon, dieſe Maſſe von den verſchiedenartigſten Geſtalten nur plaſtiſch zu ordnen, war des größten Künſtlers würdig. Man muß ſich dieſe Maſſe, wie ich feſt überzeugt bin, in mehreren Gruppen, welche auf eigenen Baſen ſtanden, geſondert denken. In der Mitte ſtand auf Einer Baſis vereinigt Neptun in koloſſaler Größe, der Centralpunkt und die erhabenſte Geſtalt der ganzen Statuenmaſſe; neben ihm links und rechts Achill und Thetis, alle Drei vielleicht von einem Muſchelwagen getragen, deſſen vier Seeroſſe

nach beiden Seiten auseinandersprengten. Hierauf folgten zur Linken und Rechten dieser Mittelgruppe, auf zwei langen Untergestellen, wieder in zwei Gruppen vertheilt, die Nereiden mit den Waffenstücken des Achilles. An diese schlossen sich auf beiden Seiten zwei neue Gruppen, die Tritonen, wieder mit Meernymphen und Seeungeheuern vermengt; und endlich, die beiden Enden oder vielmehr die Anfangspunkte bildend, in kleinerem Maaßstab wieder phantastische Seethiere, wahrscheinlich mit Muscheln und Pflanzen zu bedeutsamen und dem Auge wohlgefälligen Arabesken verschlungen. Man sieht, hier war Skopas mit Myron in der Bildung einer phantastischen Thierwelt in die Schranken getreten, wetteifernd zugleich mit den lebensvollen und figurenreichen Tempelsculpturen aus der Schule des Phidias, und seinem eigenen Hang zu kühnen, enthusiastischen Stellungen volle Genüge leistend. Höchst anmuthig werden wir uns besonders den Contrast denken dürfen, welchen hier die schlanken Gestalten der Nereiden, in den mannigfaltigsten Stellungen schwebend, mit den rauheren Bildungen der Tritonen und den abenteuerlichen Formen der Meerungeheuer bildeten. Gewiß, es war ein Seestück ohne Gleichen! — Nachahmungen eines Theiles dieses Gruppenvereins sehen wir noch in zwei Reliefs des vaticanischen Museums, von welchen das eine Nereiden mit den Waffenstücken des Achilles zeigt, das andere ein buntbewegtes Gemisch von Tritonen, Nereiden und den Ungeheuern des Meeres. (Mus. Pio-Clem. IV. 33. V. 20. Vgl. Millin, Gal. Myth. 73, 298.) Ebendahin dürfen wir wohl die schöne Statue einer Nereide in Florenz rechnen. (Vgl. Meyer's Kunstgesch. t. 10. A.) Ueberhaupt hatte nun Skopas das Urbild jener zahlreichen Vorstellungen auf griechischen und römischen Sarkophagen, wie in den anmuthigsten Gemmenbildern aufgestellt, in welchen Nereiden, von Delphinen oder anderen Seethieren getragen, das Symbol des Todes sind, und einer glücklichen Fahrt nach dem Lande der Seligen.

II. Praxiteles.

Bei mehreren hochbewunderten Werken waren ſchon die Alten im Zweifel, ob ſie dem Skopas oder dem Praxiteles beizulegen ſeien. Dies war beſonders der Fall mit der berühmten Gruppe der Niobe, von welcher wir bald ausführlicher ſprechen werden; mit einer Janusſtatue, welche Auguſtus aus Aegypten nach Rom gebracht und im Tempel dieſes Gottes aufgeſtellt hatte, und endlich mit dem Bilde eines Cupido, welcher den Blitz trug. Schon dies läßt auf eine große Geiſtesverwandtſchaft beider Künſtler ſchließen, und ein Ueberblick auf die zahlreichen Werke des Praxiteles wird uns noch mehr überzeugen, daß beide Künſtler, wiewohl ſie ſchwerlich aus einer und derſelben Schule hervorgegangen ſind, recht eigentlich von der Natur dazu beſtimmt waren, eine neue Kunſtſphäre zu eröffnen und abzuſchließen.

Die Blüthezeit des Praxiteles wird von Plinius (XXXIV, 19.) in die 104. Olympiade geſetzt, welches vollkommen mit der Angabe des Pauſanias übereinſtimmt, daß die Thätigkeit des Praxiteles in das dritte Geſchlecht nach Alkamenes fällt. (VIII, 9, 1.) Nach Vitruv (praef. VII, §. 13.) arbeitete auch er mit an dem Grabmale des Mauſolus, und aus anderen Gründen dürfen wir annehmen, daß er noch in der 110. Olympiade thätig war. — Schwer auszumitteln iſt ſein Vaterland. Doch deuten die neueſten Unterſuchungen in Folge einer griechiſchen Inſchrift (Corp. inscr. 1604) auf Athen; Meyer's Andros beruht auf der falſchen Deutung eines Epigramms in der Palatiniſchen Anthologie. (Vgl. Sillig S. 379. O. Müller's Handb. S. 113.) Praxiteles war ſowohl Statuar (Erzgießer) als Marmorbildner, daher er von Plinius zweimal eines ausführlichen Verzeichniſſes ſeiner Werke gewürdigt wird. Viele ſeiner ſchönſten Bilder waren aus Erz, doch heißt es, daß er im Marmor glücklicher war, und gleichſam ſich ſelbſt übertraf. Praxiteles marmore felicior, ideo et clarior fuit. Fecit tamen ex aere pulcherrima opera. (Plin. XXXIV, 19.); und dann (XXXVI, 4.): Praxitelis aetatem inter statuarios discimus, qui marmoris gloria superavit semet. Er

war alſo auch in dieſer Beziehung mit Skopas verwandt, der ſich faſt ausſchließend des zarteren Marmors bediente. Als das weſentlichſte Verdienſt des Praxiteles nennt Diodorus Siculus (l. 26. ecl. 1. p. 512. Wess.) den lebendigen Ausdruck der Seelenzuſtände, des Affectes (*ὁ κατατιθεὶς ἄκρως τοῖς λιθίνοις ἔργοις τὰ τῆς ψυχῆς πάθη*). Die Alten unterſchieden bekanntlich in der Poeſie wie in der bildenden Kunſt *τὸ ἦθος*, den Charakter, den Ausdruck des Individuellen oder eines eigenthümlichen ruhigen Seelenzuſtandes, und *τὸ πάθος*, den Ausdruck der bewegten Seele, des Affectes und der Leidenſchaft; eine neue Parallele mit den Darſtellungen des Skopas. Dieſer lebendige Ausdruck iſt es auch wohl, warum Quintilian (XII, 10.) von ihm und einem ſpäteren Künſtler, dem Lyſippus, bemerkt: ad veritatem optime accesserunt.

Die zahlreichen Werke, in welchen Praxiteles ſich meiſtens als ſchöpferiſch vollendend erwies, betrachten wir am beſten je nach den verſchiedenen Kreiſen des darzuſtellenden Stoffes in Gruppen geſondert.

1) Der Kreis des Dionyſos.

Abgeſehen von der älteſten ſymboliſchen Andeutung des gewaltigen Naturgottes Dionyſos, welche in nichts als in einer phalliſchen Herme beſtand, unterſcheidet man im alten Cultus, wie in der Kunſt, eine doppelte, ganz verſchiedene Vorſtellungsweiſe, die der älteren Epochen und die der neueren, ſeit Praxiteles. Jene, jetzt gewöhnlich der indiſche Dionyſos genannt, iſt der eigentliche Briſeus oder Baſſareus, ein ernſter ehrfurchtgebietender Naturgott, in die würdevolle und orientaliſch-prunkvolle Gewandung des griechiſchen Theaters und jener feſtlichen Maskenzüge und Tänze gehüllt, welche beſonders in Großgriechenland mit dem Cultus dieſes Gottes verbunden waren. So erſcheint er ſchon auf dem Kaſten des Kypſelos *ἐν ἄντρῳ καταχειμένος γύνεια ἔχων καὶ ἔκπωμα χρυσοῦν ἐνδεδυκὼς ποδήρη χιτῶνα.* (Paus. V, 19, 1.) So ſehen wir ihn in zahlloſen Verknüpfungen auf den Vaſengemälden Großgriechenlands und in der trefflichen Statue des vaticaniſchen Muſeums, welche

ſeltſam genug in griechiſchen Buchſtaben den Namen Sardanapallus trägt (M. u. Deſ. II, 31, 347. Millin I. t. 55. Nr. 251. Mus. Pio-Clem. II, 41.), und in den Ruinen einer Villa bei Tusculum gefunden ward, wo ſie in einer von vier Karyatiden geſtützten Niſche ſtand. Auch dieſen älteren Dionyſos hatte Praxiteles dargeſtellt. (Liberum patrem et Ebrietatem. Plin. XXXIV, 8, 19, 10.) Ehrfurchtgebietende Würde des vollkommen gereiften männlichen Alters, ein gewiſſes hierarchiſches, prieſterliches Anſehn, gemildert durch die Züge ungetrübter Heiterkeit und einer orientaliſch-weichlichen Sinnlichkeit, ſind die Grundmomente dieſes Ideales. Das lange Haupthaar iſt eben nach der einen, nur bei Frauen üblichen, Sitte mit der Mitra umgürtet, und fällt dann wie von Salben triefend in langgeſchweiften, ſanften Wellenlinien über die Schultern nieder, daher bei Sophokles *θηλυμίτρης* und *χρυσομίτρης*. Ein langer Bart deckt das Kinn und fällt bis auf die Bruſt. Daher *Διόνυσος πωγωνίτης*, *καταπώγων* bei Dieder. Der Körper iſt ganz verhüllt. Bis über die Füße fällt der *χιτὼν ποδήρης* oder die *βυσσίνα*, und die äußerſt ſchmal gezogenen Falten zeigen, daß wir das Gewand als aus den feinſten Stoffen gewebt zu denken haben. Ueber dieſes Untergewand iſt eine Art Chiton, nach Apollonius 4, 424. ein Purpurchiton, den Grazien auf Naxos webten, geworfen. An der vaticaniſchen Statue verhüllt das Obergewand den ganzen linken Arm. Als Attribut trägt er auf Vaſen gewöhnlich das Trinkhorn oder den *κάνθαρος*, und eine Weinranke. Die gehobene Rechte des ſogenannten Sardanapal hielt vielleicht urſprünglich einen Thyrſus. Die Münzen von Naxos, Theben und Thaſos zeigen den Kopf dieſes älteren Dionyſos in beſonderer Schönheit, und ihm ſind auch eine Menge Büſten beizulegen, welche ſonſt unter den Antiquaren als Köpfe des Plato galten.

Von dieſem älteren Dionyſos — er iſt der ältere im doppelten Sinne des Wortes — iſt weſentlich die zweite Erſcheinung oder Kunſtidee dieſes Gottes verſchieden, deren künſtleriſche Idealſchöpfung dem Praxiteles gehört. Die Grundform dieſes Dionyſos iſt in den noch erhaltenen Statuen und in Reliefs die vorherrſchende,

ſowie jene ältere dagegen faſt ausſchließend den Vaſengemälden anheimfällt. — Schon der Homeride übrigens, welchem der ſechſte Hymnus, der Hymnus auf Dionyſos, gehört, kannte dieſen Dionyſos als jugendlichen Gott. Ihm war er in erſter Jugend (V. 3 f.)

— — — — *νεηνίῃ ἀνδρὶ ἐοικώς,*
πρωθήβῃ· καλαὶ δὲ περισσείοντο ἔθειραι.

Und bei dem eifernden Kirchenvater Arnobius (6, 12.) iſt er membris mollibus et liquoris feminei dissolutissimus laxitate — der *διλόφωφος* des Cornutus. Ein ſolcher Bacchus ſtand nun zu Elis (Paus. VI, 26, 1.); denn höchſt wahrſcheinlich iſt dies eine und dieſelbe Statue mit dem Erzbilde des Praxiteles, welches Philoſtratus Stat. VIII, 155. beſchreibt. Seine Locken waren mit Epheu bekränzt, die *νεβρίς* umgürtete den Leib, mit der Linken ſtützte er ſich auf den Thyrſus (denn ſtatt *τὴν λύραν ἐπερείδων τῷ θύρσῳ* muß *τὴν λαιὰν* geleſen werden), lächelnd war die Miene (*γελῶτος δὲ ἁπαλοῦ*), klar und ſchwärmeriſch das Auge (*ὄμμα δὲ ἦν πρὸ δακρύου, μανικὸν ἰδεῖν*). Auf der Grundlage dieſes Praxiteliſchen Ideals gebaut, erſcheint nun Bacchus in den vorzüglichſten noch erhaltenen Statuen (Mus. Pio-Clem. II, 28. M. u. Oeſt. II, 31, 351.), Reliefs und Gemmen als ein Jüngling, welcher ſich zunächſt an die jugendlichen Bilder des Apollo und Mercur anſchließt; die Muskeln, welche ſanft ineinander fließen, nur wenig ausgearbeitet, alle Formen ſanft und zart, mit feinen rundlichen Gliedern, faſt ohne Andeutung der Knöchel und der Knorpel an den Knieen. Beſonders charakteriſtiſch ſind die völligen, faſt ausſchweifenden Hüften, welche die zartere Geſtalt des Bacchus mit dem weiblichen Geſchlechte gemein hat. „Das Bild des Bacchus," ſagt Winckelmann, „iſt ein ſchöner Knabe, welcher die Grenzen des Frühlings und der Jünglingſchaft betritt, bei welchem die Regung der Wolluſt wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen anfängt, und welcher zwiſchen Schlummer und Wachen in einem entzückenden Traume halb verſenkt, die Bilder deſſelben zu ſammeln, und ſich wahr zu machen anfängt: ſeine Züge ſind voller Süßigkeit, aber die fröhliche Seele tritt nicht ganz in's Geſicht." (Werke IV, 89.)

Unverkennbar iſt in den beſten Bacchuskörpen, beſonders um die Augen und in dem Schluſſe des Mundes, der Ausdruck einer ſchwärmeriſchen Sehnſucht. Die Haare fallen, eben von der Mitra und einem ſchattenreichen Kranze von Epheu oder Weinlaub zuſammengehalten, in langen Ringeln, den Schlingen der Reben gleich, auf die Schultern (τοὺς δὲ βοστρύχους ἐκατέρωθεν καθειμένους). Der Körper iſt, allenfalls die Nebris ausgenommen, ganz unbekleidet, nur ſind die Füße oft mit den prunkvollen Dionyſiſchen Kothurnen angethan. Die Menge der noch vorhandenen Bacchusſtatuen macht es ſchwer, einer den Vorzug vor allen anderen zu ertheilen und dieſe dann ausſchließend zu einer, wenn auch nur muthmaßlichen Copie des Praxiteliſchen Bacchus zu erheben. Am erfreulichſten offenbart ſich uns die Idee dieſes jüngeren Dionyſos in jenen Reliefs, welche den Gott allein oder an der Seite ſeiner himmliſchen Braut, der Ariadne, in der Mitte ſeines Gefolges darſtellt, wo dann dieſes liebliche Ideal im Contraſte der wildtaumelnden Mänaden und der frechen, muthwilligen Faunen und Satyrn in um ſo ſanfterem Lichte erſcheint. (Vgl. M. n. Oeſt. II, 37. Nr. 432 u. Millin Gal. Nap. t. 68, 265.) — Wahrſcheinlich ſtellte Praxiteles auch den ganzen Bacchiſchen Thiaſos in einer umfaſſenden Gruppe vor. Denn Plinius nennt alle Hauptperſonen deſſelben als Werke des Praxiteles in einer ununterbrochenen Reihe. (XXXVI, p. 727.) Auch griechiſche Epigramme ſprechen dafür. (Vgl. Anth. Palat. 9, 756.) Gewiß iſt, daß dieſer fruchtbare Künſtler wenigſtens in einzelnen Statuen den ganzen Dionyſiſchen Kreis der Kunſtideale erſchöpft.

Zum Gefolge des Bacchus gehören außer ſeinen weiblichen Synthiaſoten, den Bacchantinnen, die Thyaden und Mänaden, die Satyrn, die Silene und Pane oder Paniskeu. Die unterſcheidenden Merkmale dieſer Weſen ſind für die Archäologen und Mythologen der Gegenſtand der verwickeltſten Unterſuchungen geworden, und noch ſind die Acten nicht geſchloſſen. Der künſtleriſche Grundbegriff in allen dieſen Geſtalten iſt die bloß ſinnliche Natur des Menſchen, deshalb die engere oder loſere Verknüpfung der menſchlichen Geſtalt mit der thieriſchen und der blos natürlichen. Wie der Menſch nach

der einen Seite in den Götter- und Heroenbildern der griechiſchen Kunſt das höchſte Ideal des Reinmenſchlichen erreicht, das Göttliche berührt, ſo ſteigt er hier in der entgegengeſetzten Richtung zum Thieriſchen hinab, ohne jedoch in dieſem völlig aufzugehen; ja in der Freiheit einer muthwillig ironiſchen Laune treten ſie wieder über dieſe Schranke hinaus. Der thieriſchen Natur am nächſten ſtehen die Pane und Paniſken, in der Regel mit Ziegenfüßen und Hörnern gebildet, und gemeinen, ja fratzenhaften Geſichtszügen. Gewöhnlich iſt dieſer Pan des Dionyſos, dieſer Waldteufel der Alten, ein ganz harmloſes Geſchöpf, ein poſſirlicher Tänzer (σκιρτητής) und Policinelle des Dionyſiſchen Himmmelreichs, gefährlich nur den ſchlafenden Nymphen; wofür er ſich denn auch manche Neckereien mußte gefallen laſſen. Praxiteles hatte einen ſolchen zu einer heiteren Gruppe verknüpft. Er war einen Weinſchlauch ſchleppend vorgeſtellt, aber neben ihm ſtanden lachende Nymphen und eine Danae: *ὁ τραγόπους, ὁ τὸν ἀσκὸν ἀπειρύσας.* (Anth. Plan. 4, 262. Anth. Pal. 6, 317.) Man konnte fragen, ob er den Schlauch diebiſch entwendet, und nun ein ſtilles Plätzchen ſuchte, um ihn gemüthlich leeren zu können, zur ungelegenen Zeit von zierlichen Nymphen geſtört? Oder vielleicht mußte er ihn, vollgewichtig wie er war, zu Dionyſos ſchleppen, ohne die ſüße Laſt ſich erleichtern zu dürfen?

Von dieſen bocksfüßigen Panen ſind zu unterſcheiden die Satyrn und Silene, wiewohl ihre Geſtalten in der ſpäteren und ſpäteſten Kunſt oft in einander überſpielen oder verwechſelt wurden, und der Unterſchied der eigentlichen Satyrn von den Silenen noch nicht vollkommen ausgemittelt und feſtgeſetzt iſt. Im Allgemeinen wird man die Silene am richtigſten als bärtige Satyrn bezeichnen. Sie haben vollkommen menſchliche Bildung. Ein mehr oder minder ſtarker Bart und die Stumpfnaſe (Σιμός iſt gleichbedeutend mit Σιληνός) iſt ihr charakteriſtiſches Merkmal. In mehreren der vortrefflichſten Statuen erſcheint der Silen mit edler, faſt großartiger Bildung, mit ſchlankem und kräftigem Körperbau, als Pfleger und Lehrer des Kindes Dionyſos, welches er alsdann mit väter-

lichem Wohlbehagen und denkendem Ernſte zugleich auf den Armen trägt. (S. die vortreffliche Borgheſiſche Statue bei Maffei Racolta 77. Piraneſi St. 15. M. n. Deſt. II. t. 35. Nr. 406. Millin Gal. Nap. t. 59. Nr. 231.) In dieſem höheren Sinne ruhte auf Silen der Geiſt der Weiſſagung, und er ward der Dämen tiefſinniger Weisheit, welche jedoch mit leichtem Scherze das bunte, nichtige Maskenſpiel des Lebens überblickt, und in ſich ſelbſt gleichſam die perſonificirte Ironie darſtellt. In ſeltſamer, aber eben deshalb echt ironiſcher Beziehung tritt nun dieſer Silen zum Weinſchlauche des Dionys und wird das komiſche Ideal des Bachiſchen Trunkenboldes, der wahre Fallſtaff der griechiſchen Bühne. (Vgl. M. n. Deſt. II, 41. Nr. 498. 502 ꝛc. Millin Mus. Nap. t. 59. Nr. 230. Statue aus der Villa Albani.) Als ſolcher hat ſich ſein Kopf zu lallender Freundlichkeit oder Weindunſt-trübem Ernſte karrikirt, und die Peripherie des Leibes zum Wanſte erweitert. Er iſt gewiſſermaßen die Incarnation des Weinſchlauches, wiewohl er darum nicht minder dem wirklichen Lederſchlauche zuſpricht, gleichſam um immer ſeiner idealen Exiſtenz nachzugießen. Da ſieht man ihn denn nicht ſelten, wenn auch nicht des Gottes, doch ſeines Geſchenkes voll, auch der menſchlichen Natur den Tribut entrichten, und der Hülfe bedürftig, ſich auf dienſtbare Satyrn oder ſeinen treuen Gſel ſtützen. Beſonders gern ſtellten die Alten dieſen Silen an ihren Brunnen auf, und benutzten ihn zur Decoration von Waſſerkünſten. Das war ein ſchlimmer Stand der Erniedrigung für einen Dämen, der es gewiß nicht mit dem Ausſpruche des Pindar hielt, daß Waſſer das Beſte ſei. (Eine vortreffliche Statue dieſer Art ſieht man jetzt im Dresdner Antikencabinette. Augusteum 71. Von Faunen geſtützt aus dem Mus. Pio-Clem. Millin Gal. Nap. 55, 281. Trauben ausdrückend aus der Villa Albani (?) ebendaſ. 59, 280.)

Die Satyrn erſcheinen in der älteſten Kunſt, z. B. auf den Münzen von Thaſos und denen von Naxos auf Sicilien, noch bärtig, als wilde, ſchreckhafte, gewaltſame Karrikaturgeſtalten. Später legen ſie den Bart ab und ſtellen in mannigfachen Modificationen ein derbes, ungebundenes, aber heiteres und naives Natur-

leben dar. Thieriſch ſind in ihnen die ziegenartig geſpitzten Ohren, wozu manchmal auch Knollen am Halſe kommen (*τράγεα*), meiſtens kurze Schwänzchen, auf Vaſenbildern, oder ſonſt oft auch ein Pferdeſchweif. Doch beſteht das Thieriſche oft nur in dem geſpitzten Ohr. Ja ſie nähern ſich einer idealen Form und bilden ſo die niedrigſte Stufe ſelbſt der griechiſchen Ideale. Sie haben dann einen wohlgebildeten, auf Behendigkeit berechneten Körperbau. Den Köpfen fehlt natürlich das edle Profil, die Naſe iſt etwas eingedrückt, der Ausdruck faſt gemein, doch heiter und naiv, das Lächeln manchmal wie bäueriſch-unbehelfen und geziert. (Winckelmann VII. S. 92.) Die Haare ſind nie ſorgfältig geordnet, oft ſtruppig (*τριχοκόμης* oder *ὀρθόθριξ*). Stellung und Beſchäftigung iſt in Statuen, Reliefs, Gemmen und Gemälden von der größten Mannigfaltigkeit. Wir ſehen ſie kletternd, Trauben leſend, zechend, mit Nymphen ſcherzend, tanzend, muſicirend oder zum dolce far niente hingeſtreckt.

Satyr *περιβόητος*. (Mus. Pio-Clem. II. pl. 30.) Eine Satyrſtatue des Praxiteles aus Bronze wurde ihrer außerordentlichen Schönheit willen *περιβόητος* genannt. Höchſt wahrſcheinlich iſt dies dieſelbe Statue, welche Pauſanias in der Tripodenſtraße zu Athen ſah. (I, 20, 1.) Er erzählt bei dieſer Gelegenheit eine ganz artige Anekdote, zum Beweiſe, welch hohen Werth der Künſtler ſelbſt auf dieſe Statue legte. Die berühmte oder berüchtigte Phryne, unter Anderen auch Geliebte des Praxiteles, hatte ſich von ihm ſeine ſchönſte Statue ausgebeten. Der Künſtler verſprach zu willfahren, aber welches Bild er ſelbſt für ſein gelungenſtes erklärte, war ihm nicht abzulocken. Da kam plötzlich ein von Phryne angeſtifteter Sclave hereingerannt mit der Hiobspoſt, in Praxiteles' Hauſe ſei Feuer ausgebrochen und habe die meiſten ſeiner Werke zerſtört. Verzweifelnd rennt er hinaus, und ſein erſtes Wort iſt die Frage, ob das Feuer denn auch ſeinen Satyr und ſeinen Eros verbrannt habe? — Phryne wußte nun, was ſie wiſſen wollte, und bat ſich von dem beruhigten Künſtler den Amor aus. Es iſt kaum einem Zweifel unterworfen, daß wir von jenem Faun des Praxiteles noch Copieen beſitzen, die eine, welche ſich ehemals im Palaſt

Rusvolt befand, die zweite im Muſeum Capitolinum (III. pl. 32.), die dritte und ſchönſte im vaticaniſchen Muſeum. (Mus. Pio-Clem. II. pl. 30. Bei M. u. Oeſt. t. 35 Nr. 143 die capitoliniſche Statue.) Dieſer höchſt jugendlich gebildete Faun ſtützt ſich nachläſſig und bequem mit dem Arm, der die Flöte hält, auf einen Baumſtamm. Der Arm iſt zwar ergänzt, aber es kann kaum einem Zweifel unterworfen ſein, daß der Ergänzer, wie es nicht immer der Fall iſt, den Sinn des Originals errathen hat. Der ganze Körper iſt nackt, nur daß ein Pantherfell ſich quer um die Bruſt zieht. Man kann ſich denken, daß er eben eine muſikaliſche Uebung geſchloſſen hat und noch im Nachgenuß der Töne, welche er dem Inſtrumente entlockt hatte, vertieft iſt. Der Künſtler hat dieſer Geſtalt ſo viel Edles und Schönes, ja Ideales verliehen, als immer geſchehen konnte, ohne die Grenzen dieſes beſchränkteren, ländlichen Charakters bis zur Unkenntlichkeit zu überſchreiten. Die Senkung und Wendung des Kopfes, entgegengeſetzt der Neigung des ganzen Körpers, iſt von der zarteſten Lieblichkeit, die Füße kreuzen ſich gefällig und ungezwungen, die ganze Geſtalt durch Gegenſätze belebende und doch etwas bäueriſche Art. Die Züge des Geſichts ſind nicht ideal, aber ſchön, von einer ruhigen, faſt ſinnvollen Heiterkeit. Wir ſehen hier das ſchönſte Bild einer heiteren ländlichen Ruhe, und die Vermuthung, daß wir berechtigt ſind, in dieſer Statue zugleich die Vortrefflichkeit eines der berühmteſten Werke des Praxiteles zu ahnen, findet gerade in einigen Mängeln der Ausführung ihre Beſtätigung, welche mit der Trefflichkeit der Anlage, mit dieſer fein gezogenen Grenzlinie zwiſchen einer rein idealen Form und einer an das Gemeinnatürliche ſtreifenden Bildung im Widerſpruche ſtehen. Auch ſind in der Behandlung der Haare, ganz beſonders aber in der tief unterhöhlten Nebris, welche die Bruſt deckt, die deutlichſten techniſchen Spuren zu erkennen, daß das Original dieſer Statue nicht für den Marmor, ſondern für den Erzguß berechnet war.

2) Der erotiſche Cyclus.

Der zweite Kunſtcyclus des Prariteles war der des Eros und der Aphrodite. — Eros als Tempelgott, wie er in der Zeit des Praxiteles und vorzugsweiſe durch dieſen Künſtler gebildet wurde, iſt nicht mit den ſpäteren Darſtellungen zu verwechſeln. Jener Eros iſt ein Knabe, von ſchon entwickelter Schönheit, während dieſer in der Regel zur weicheren Kindergeſtalt verjüngt wird und ſo als Knabe, ſelbſt ſpielend, den bildenden Künſtlern wie den erotiſchen Dichtern zum Spiele dient. In den ſchönen Werken, welche ſich in dem kunſtſinnigen, aber ſpäten Mythus von Amor und Pſyche bewegen, kehrt er dagegen gewöhnlich wieder zur erſteren Geſtalt der früheren Kunſt zurück, wie überhaupt die Bildner und Dichter mit keinem Ideale des Mythus und der Kunſt willkürlicher verfuhren, als mit dem des Eros. Eine Art muthwilliger Vergeltung für den Muthwillen und Uebermuth, mit welchem dieſer liebliche Dämon im Olymp wie auf Erden herrſchte.

Praxiteles hatte den Eros mehrmal gebildet. Der berühmteſte war, wie es ſcheint, der Eros, welcher zu Thespiä in Böotien ſtand. Es iſt dies dieſelbe Statue, welche Praxiteles ſelbſt nach der vorhin erzählten Anekdote nächſt ſeinem Satyr für die beſte erklärte. Aber es verdient hier bemerkt zu werden, daß es in dieſer Zeit noch etwas Unerhörtes war, Götterſtatuen als Luxusartikel zum Schmucke ſeiner vier Privatwände zu verwenden. Man kaufte Statuen nur, um ſie in dieſem oder jenem Tempel zu weihen. So ſchenkte auch Phryne den Amor des Praxiteles, nachdem ſie ihn durch weibliche Liſt gewonnen hatte, nach Thespiä. (Paus. IX. 27, 3.) Bloß um dieſer Statue willen pflegte man nach Thespiä zu reiſen — ille (Cupido), propter quem Thespiae visebantur (Plin.), und: — propter quem Thespiae visuntur: nam alia visendi causa nulla est. (Cic. Verr. IV, 2.) Er war aus Penteliſchem Marmor gebildet, die Flügel vergoldet. (Julian. Or. II. p. 54 c. ed. Spanh.) Zu Cicero's Zeit war dieſe Statue noch in Thespiä (Verr. IV, 2. §. 4.). Mummius hatte ſie nicht zu berühren gewagt,

quod erat consecratus. Pauſanias aber ſah die Originalſtatue hier nicht mehr, ſondern an ihrer Stelle eine Nachahmung des Athenienſers Menoderus. Jene, die Originalſtatue, hatte Kaiſer Gaius (C. Caligula) nach Rom geſchleppt, Claudius den Thespienſern zurückgegeben, aber Nero zum zweiten Mal nach Rom entführt, wo ſie dann in einer Feuersbrunſt zu Grunde ging. Höchſt wahrſcheinlich geſchah dies bei dem großen Brande Roms, welcher unter Titus' Regierung ausbrach, und neben den herrlichſten Gebäuden der Stadt auch die Scholas Octaviae mit ihren Kunſtſchätzen in Aſche legte (Dio Cass. 66, 24.), wo der Amor des Praxiteles nach der Angabe des Plinius aufgeſtellt war.

Ein zweites Erosbild des Praxiteles, gleichfalls aus Marmor, nach Plinius ſo berühmt wie die Knidiſche Venus, ſtand zu Parium in der Propontis. Ejusdem et alter nudus in Pario colonia Propontidis, par Veneri Cnidiae nobilitate.

Ein drittes dem thespienſiſchen ähnliches Marmorbild wird unter den Kunſträubereien des Verres mit aufgeführt. Es hatte einem reichen Sicilier, dem C. Heius zu Meſſana gehört, und nebſt drei anderen ausgezeichneten Statuen, einem Hercules von Myron und den beiden Kanephoren des Polyklet, in einem beſonderen Sacrarium geſtanden. Daß indeſſen dieſer Eros mit jener Statue zu Parium einer und derſelbe ſei, wie Sillig (Cat. p. 386.) zu beweiſen ſucht, hat wenig Wahrſcheinlichkeit für ſich. — Auch finden wir bei Galliſtratus 4. und 11. zwei Erosſtatuen aus Erz beſchrieben und dem Praxiteles beigelegt, von welchen die eine den Amor ruhend, die andere das Haar mit einer Binde umwindend, vorſtellte. Indeſſen iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß der Name des Praxiteles hier blos einem Irrthume jenes Sophiſten beizumeſſen iſt. (Vgl. Jacobs S. 693.)

Von welchem Erosbilde des Praxiteles noch Copieen erhalten ſind, iſt kaum zu beſtimmen. Doch laſſen ſich ſehr erhebliche Gründe dafür anführen, daß der bekannte vaticaniſche Eros eine Nachahmung der thespienſiſchen Statue, oder des Eros zu Parium, iſt. Er

iſt nur noch ein Torſe, beide Arme und Beine fehlen. (Vgl. Mus. Pio-Clem. I. pl. 12. M. n. Oeſt. I. t. 35. Nr. 144.) Aber daſſelbe Verhild hat ſich in einer vortrefflichen Statue zu Neapel (Mus. Borbon. VI, 25.) vollſtändiger erhalten. Hier hält Amor in der einen Hand den Bogen, mit der anderen ſtützt er ſich auf ſeinen Köcher. (Vgl. Visconti Mus. Pio-Clem. I. p. 120.) Am Rücken des vaticaniſchen Torſe ſind noch die Spuren ſichtbar von eingeſetzten Flügeln aus Bronze. Der idealiſch gebildete Kopf iſt ſinnend niedergeſenkt. Ueber der Stirn ſind die langen jugendlichen Locken zum Krobyles verſchlungen, — welche Haarſchleife unter den männlichen Gottheiten auch dem Apollo, unter den weiblichen der Diana und Venus vorzugsweiſe eigen iſt, — dann fallen ſie leicht und fließend auf die Schultern nieder. In der Form des Körpers erkennt man den knabenhaften Jüngling. So glücklich indeſſen die Anlage des Ganzen iſt, eines Praxiteles vollkommen würdig, ſo wenig befriedigend iſt die Behandlung im Einzelnen. Der Untertheil des Kopfes iſt ſehr ſchmal, und einzelne Linien hier, in den Haaren und an den übrigen Theilen des Körpers etwas eckig und ſchreff. — Eine ganz vortreffliche Erosſtatue, in der Anlage und Ausführung gleich vollkommen, iſt aus der Elgin'ſchen Sammlung in das britiſche Muſeum gekommen. Leider fehlen beide Vorderarme, der rechte Fuß und der Kopf. Ideale Schönheit und Grazie der Formen iſt hier mit einer Naturwahrheit verbunden, welche in Erſtaunen ſetzt. Die Zeichnung bei Müller und Oeſterley (Nr. 145.) iſt nicht ſchlank genug gehalten.

Nach Thespiä kam ſpäter auch ein Eros von Lyſippus aus Erz, wahrſcheinlich den Bogen ſpannend oder die Stärke deſſelben prüfend. Im Amor des capitoliniſchen Muſeums vermuthet man eine Copie deſſelben, und die lebhafte Stellung dieſer Figur ſcheint allerdings urſprünglich einem Bronzebilde anzugehören. (Vgl. Winckelmann's Werke VI. 2. S. 152. Tafel 6. B. Mus. Capitol. III, 24. und Mus. Napol. I. 63. Bouillon I. 19.) Mit dieſer Statue kann noch verglichen werden die berühmte Copie zu Florenz (Mus. Flor. III. 42.), und ein gleichfalls vortreffliches Exemplar in der

Marcusbibliothek zu Venedig. Das schönste Ideal eines zielenden Eros erkennt man übrigens in einem geschnittenen Steine des van Heern'schen Cabinets, welchen Millin zuerst bekannt machte (Monum. ant. inéd. II. livr. 1. pl. C. Gal. myth. 45. Nr. 191.). Er hält sich mit gradgestreckten Füßen auf eine höchst natürliche Art schwebend. Bei großer Zierlichkeit ist der Körper der eines gereiften Knaben, und die Flügel sind lang, wie immer auf den älteren Vorstellungen dieses Gottes.

Aphrodite wurde von der ältesten Kunst durchaus als eine erhabene weitherrschende Göttin, jedoch von reizender Frauenbildung dargestellt. Durch mannigfache Attribute wird theils ihre segensvolle Naturgewalt, theils jene Macht über Herz und Sinn symbolisch ausgedrückt, welche später in der Gestalt und im Ausdruck der Göttin selbst zur unmittelbaren Erscheinung kommt. Bald ward sie thronend vorgestellt, mit dem Polus auf dem Haupte, mit dem Mohnstengel und dem Apfel in den Händen, bald trug sie eine Taube oder eine Blume. Die Haare wurden schon frühzeitig mit besonderer Zierlichkeit geordnet und fast immer durch ein Diadem zusammengehalten. (Von dieser Art haben sich noch treffliche Köpfe erhalten, z. B. Villa Borgh. V. 14. Bouill. I. 69. 2.) Immer aber war diese ältere Aphrodite vollkommen bekleidet, nur daß manchmal der Chiten die linke Brust freiläßt. Charakteristisch ist hierbei meist eine gewisse affectirte Grazie in der Drapirung des Gewandes. Oft zieht sie das hinten hinabfallende Obergewand mit einer zierlichen Bewegung des rechten Armes vom Rücken herüber, oder faßt mit den Fingerspitzen einen Theil des Chitons wie zum Tanzschritt. (M. u. Oest. II. 259.) Die zahlreichen Figuren mit der eben bezeichneten Attitüde wurden von den früheren Antiquaren mit Unrecht die Göttin Spes der Römer genannt, wiewohl diese allegorische Gestalt allerdings in der Tracht und Stellung jener älteren Venus dargestellt ward. Sehr frühzeitig kommt auch die Aphrodite bewaffnet vor, wie in einem ξόανον zu Sparta (Paus. III. 15, 8.) und in einer anderen Statue zu Korinth (II. 5, 1.). Da war denn die Göttin, die selbst Macht und Stärke siegreich bezwingt,

eine Idee, durch welche ſie dann ſpäter mit Ares zu einer Gruppe vereinigt wird. — Eine faſt gänzliche Umgeſtaltung des Aphroditen-ideales erfolgte nun in der Zeit des Skopas und Praxiteles, und ganz beſonders durch dieſen letzteren Künſtler. Er bildete zuerſt die Göttin vollkommen unverhüllt, aber nicht in Folge einer bereits entarteten Zeit, wie man thöricht behauptete. Um die nähere Veranlaſſung dieſes neuen Ideales zu erklären, hat man nicht ermangelt, gewiſſe Notizen zu Hülfe zu nehmen, welche allerdings zur Charakteriſtik der Zeit gehören, und für ſich ihren hiſtoriſchen Werth behaupten mögen. Die Zucht des häuslichen Lebens war leſer geworden und die Zahl der ſogenannten Hetären hatte ſich beſonders in Athen außerordentlich vermehrt. Eine Theodota (vgl. Xen. Mem. III, 11.), eine Laïs, eine Phryne und Kratine machten vor Künſtlern und Dilettanten kein Geheimniß aus ihren verborgenſten Reizen (*ἐπιδεικνύειν ὅσα καλὸς ἔχοι*), und namentlich wird von den beiden Letztgenannten erzählt, daß ſie dem Praxiteles bei ſeinen Venusbildern zum Modelle dienten. Indeſſen ſind hier ſogleich einige Irrthümer zu berichtigen. Kein Venusbild des Praxiteles iſt, wie man wohl glaubte, als nach einer Phryne gebildet zu denken. Unſer Künſtler hatte auch Porträtſtatuen ſeiner Geliebten gebildet. Eine Phryne in Marmor ſtand zu Thespiä, eine andere vergoldet zu Delphi (Athen. 13. p. 591. Paus. X. 14, 5.), neben jener eine auch ideale Venus des Praxiteles. Und ſchon dies iſt ein unumſtößlicher Beweis, daß ſein Venusideal keine Phryne war. (Vgl. Wieland über die Ideale. Werke 45.) Ferner ſetzt die griechiſche Statue das ſorgfältigſte Studium des nackten menſchlichen Körpers voraus, ja dieſen durch Gewandung durchſcheinen zu laſſen, war bei weiblichen wie männlichen Geſtalten ein Kunſtgeſetz, und ohne die Grundbedingungen einer Venus des Praxiteles hätte auch die züchtig verhüllte Juno des Polyklet nicht entſtehen können. Es würde ſchlimm um den halben Olymp der griechiſchen Kunſt geſtanden haben, wenn ſeine goldene Aera erſt mit den Schäferſtunden einer Phryne hätte beginnen ſollen. Wie Vieles aber müſſen wir als Griechen betrachten lernen, um die Griechen beurtheilen zu können!

Phryne wurde vor dem Volksgerichte der Heliäa der Gottloſigkeit angeklagt. Ein gewiſſer Hyperides übernahm ihre Vertheidigung; aber alle Künſte der Beredtſamkeit waren nicht im Stande, die Richter zu Gunſten ſeiner Clientin zu ſtimmen. Da nahm der eifrige Sachwalter zu einem ganz unerhörten Advocatenkniffe ſeine Zuflucht, er enthüllte plötzlich den Buſen der Phryne, und die überraſchende Schönheit deſſelben bewirkte, daß die Angeklagte freigeſprochen wurde. Aber Athenäus (13. p. 590.), welchem wir dieſe Anekdote verdanken, vergißt auch nicht einen Wink zu geben, in welchem Sinne ſie zu faſſen iſt, nämlich im griechiſchen. Eine δεισιδαιμονία, erzählt er, ergriff die Richter, d. h. eine abergläubiſche Scheu, ſie glaubten ſich zu verſündigen, wenn ſie eine Geſtalt zerſtörten, welche Aphrodite ſelbſt durch die höchſte Schönheit zu ihrer Prieſterin geweiht hatte. — Wenn Phryne öffentlich erſchien, war ſie immer ſehr ſorgfältig verhüllt, und nie beſuchte ſie die öffentlichen Bäder. Aber als einſt das Volk am Ufer des Meeres bei Eleuſis zum Feſte des Neptun verſammelt war, löſte ſie plötzlich das Haar, ließ ihre Hülle ſinken, und ſtieg vor den Augen des erſtaunten Volkes in die Fluthen des Meeres nieder. Auch dieſe Handlung, welche unſerm ſittlichen Gefühl billigerweiſe als die frechſte Schamloſigkeit erſcheint, wurde in Griechenland ganz anders angeſehen. Das Feſt des Meeresgottes wurde erhöht und verſchönert durch das lebendige Abbild der ſchönſten Geburt des Meeres, einer lebendigen Venus Anadyomene. Daß dieſes griechiſche Entzücken an der Schönheit des Nackten auch ſeine Schattenſeite haben mußte, daß es die Entartung der Zucht und den Verfall der Sitten beſchleunigte, kann nicht geleugnet werden, und es iſt ein thörichter, wiewohl meiſtens auch nur affectirter Kunſtenthuſiasmus, die Zeiten Griechenlands wieder zurückwünſchen zu wollen. Nur ſoviel ſollte mit dem bisher Geſagten angedeutet werden, daß das neue Venusideal nicht, ſtatt als echte Anadyomene aus den Fluthen des Meeres, welches nach dem Glauben der Alten eine magiſch reinigende Kraft beſaß, aus dem Schmutze der Gemeinheit und der niedrigſten Sinnlichkeit emporrinne. Man muß eben auch hier moderne Verhüllungen bei Seite ſetzen. Die

Begriffe des Anſtändigen in der antiken Kunſt waren nicht die der modernen, wiewohl man manchmal fragen könnte, wo die richtigeren zu ſuchen ſind. Ich ſtehe nicht an, was ich früher behauptet, zu wiederholen: die griechiſche Kunſt in der Zeit ihrer Blüthe war reiner, heiliger, als die Religion ſelbſt, der ſie diente. — Nur Ein Beiſpiel werde genannt. Die ganze griechiſche Tragödie, ſelbſt die Medea des Euripides, iſt frei von der Darſtellung geſchlechtlicher Liebe. Der Held einer Tragödie, das Opfer der Freiheit ſeines Volkes, der halbe Acte lang ſich mit einem Bürgersmädchen ſchnäbelt, wie Egmont: ein Präſidentenſohn und Inhaber eines Cavallerieregimentes, der wie eine Geßner'ſche Nachtigall Sehnſucht und Liebe girrt, — wäre für die Griechen ein wahrer Greuel, eine wahre Entweihung der tragiſchen Kunſt und der Bühne des Dionyſos geweſen. Solche und ähnliche Liebesſcenen aber gar in Erz oder Marmor hinzuſtellen, war etwas ganz Unerhörtes, und mußte es um ſo mehr ſein, da die Griechen die Kunſt nicht verſtanden, die Forderungen des Sinnlichen mit ſüßlich-frömmelnder Sentimentalität auf das Anſtändigſte zu übertünchen. Da aber doch nun die Natur ihre Rechte, die Sinnlichkeit ihre unabweisbaren Forderungen hat, und die griechiſche Kunſt den ganzen Kreis des menſchlichen Seins wie der Natur durchlaufen ſollte, eine Aufgabe, welche ihr vom Cultus ſelbſt geſtellt war; ſo verwieſen ſie Darſtellungen der ſinnlichen Art auf das Gebiet des Dionyſiſchen Thiaſos, und was in der Kunſt dem atheniſchen Jünglinge verwehrt war, durfte ſich der Satyr erlauben. So beruhen gerade die kecken Satyrn- und Nymphengruppen auf einem rein ſittlichen Kunſtgefühle.

Was aber die Aphrodite betrifft, ſo bedurfte es keiner Phryne und keiner Kratine, um dieſer Göttin zur letzten vollendeten Darſtellung zu verhelfen. Durch die ganze griechiſche Kunſt geht das Beſtreben, die Göttergeſtalt, unbeſchadet ihrer höheren göttlichen Würde, immer mehr zu dem Homeriſchen Urbilde des Rein-Menſchlichen zurückzuführen. Die Zahl der Attribute und Symbole vermindert ſich immer mehr im Laufe der Zeit, und die bloße Geſtalt ſelbſt wird unmittelbarer Ausdruck der Idee. Der bloße Trunk

eines Jupiter iſt auf den erſten Blick von dem eines Neptun, eines Bacchus oder Apollo zu unterſcheiden, und die Stirn einer Minerva iſt, auch des Helmes entkleidet, nicht die der gebieteriſchen Juno. Aber eben, je individueller die Göttergeſtalt wurde, deſto mehr mußte ſie ſich auch auf einer anderen Seite vollkommen als Individuum erweiſen. Die kriegeriſche Minerva mußte gerüſtet bleiben, die ewige Jungfrau verhüllt, ebenſo Juno, die züchtige Ehegöttin, die ehrwürdige Matrone des Olympos. Das Gewand iſt hier nicht blos eine Hülle, eine äußere Zuthat, es iſt zugleich ein Innerliches, durch die Idee Bedingtes, ein individuell Weſentliches. Die Schönheit aber iſt, wiewohl individuell, auf das Mannigfaltigſte modificirt, allen dieſen Göttinnen als gemeinſam göttliches Erbtheil eigen. Nur Aphrodite iſt nicht blos ſchön als Göttin, ſondern ſchön als Aphrodite, ſchön als Weib. Die weibliche Schönheit iſt ihr individuelles Weſen, ihr Begriff. Daſſelbe Grundgeſetz einer das Weſen ſelbſt erfaſſenden Charakteriſtik, welches die Pallas zu verhüllen gebot, erheiſchte von der vollendeten Kunſt die Enthüllung der Aphrodite.

Die berühmteſten Venusſtatuen des Praxiteles waren zwei. Die eine, welche noch bekleidet war (velata specie, Plin. XXXIV, 4, 5.), kam nach der Inſel Kos. Die andere, in Knidos aufgeſtellt, wurde hier ein Gegenſtand religiöſer Verehrung und des lauteſten Kunſtenthuſiasmus. Um dieſer Statue willen pflegte man nach Knidos zu pilgern. Eine ungeheure Summe, welche König Nikodemus den Bewohnern von Knidos für ihre Venus anbieten ließ, wurde ausgeſchlagen. Doch mußte ſie ſpäter nach Conſtantinopel wandern, wo ſie dann im Jahre 461 (475 Visc.) bei dem Brande des Cauſiſchen Palaſtes zu Grunde ging. Sie war aus pariſchem Marmor und ſtand zu Knidos bei dem Tempel der Venus *Ἐυπλοια*, in einer eigens für dieſe Statue erbauten Kapelle, welche ringsum geöffnet werden konnte, damit man das Kunſtwerk von allen Seiten und aus allen Augenpunkten bewundere (aedicula quae tota aperitur). Bei Lucian (Amor. 13.) heißt ſie *ναὸς ἀμφίπορος*. Daß die Statue von allen Seiten gleich vortrefflich war

und gleich ſchöne Preiſlanſichten darbet, was bei einem Marmorbilde ein ſehr ſeltener Fall iſt, wiſſen wir aus den Nachrichten der Alten: „nec minor ex quacunque parte admiratio est.“ (Plin.) Eine ausführliche Beſchreibung finden wir bei Lucian a. a. O. Am Kopfe wurde beſonders der ſchöne Zug der Augenbrauen bewundert (ὀφρύων τὸ εὔγραμμον), das leiſe Lächeln, die Lieblichkeit, das Heitere und Schmachtende des Blickes (καὶ τῶν ὀφθαλμῶν δὲ τὸ ὑγρὸν ἅμα τῷ γαληνῷ καὶ κεχαριτωμένῳ). Ihre Stellung war aufrecht, oder, wie es ſcheint, in Etwas vorgebogen, und mit der einen Hand bedeckte ſie den Schooß. — In welcher der zahlreichen und zum Theil vortrefflichen Venusſtatuen, die wir noch beſitzen, eine Copie oder Nachahmung dieſer Knidiſchen Venus zu erkennen iſt, darüber wurden ausführliche Unterſuchungen angeſtellt, beſonders von Heyne, Antiquar. Aufſätze I, S. 123., von Meyer zu Winkelmann VI, 2. S. 143. Levezow in der beſonderen Abhandlung: „Ob die Mediceiſche Venus ein Bild der Knidiſchen ſei.“ Berl. 1808. Auf Knidiſchen Münzen, zur Ehre der Plautilla geſchlagen, kommt ein Venusbild vor. Die Göttin iſt unbekleidet vorgeſtellt, mit der einen Hand bedeckt ſie den Schooß, mit der anderen aber läßt ſie ihr Gewand auf ein Badegefäß niederſinken. Dieſem Bilde entſpricht vollkommen eine ſchöne Statue, welche ſich früher in den vaticaniſchen Gärten befand, und dann für verſchwunden galt. Sie war nur noch aus Zeichnungen bei Perrier Nr. 85. und Epiſcopius Nr. 46. bekannt; nach dieſen bei Müller u. Oeſt. Nr. 146 c. Ich ſah aber dieſe Statue in dem vaticaniſchen Magazin. Sie zeichnet ſich aus durch die wunderbarſte Verbindung einer großartigen Auffaſſung mit dem höchſten Schmelz der Schönheit. — Ihr entſpricht in Stellung und Auffaſſung eine andere Statue, die aus dem Palaſt Braschi nach München gekommen, wo ſie unter Nr. 135. in der Glyptothek aufgeſtellt iſt. Das einfach geſcheitelte Haar iſt hier von einem doppelten Bande umſchlungen, und den linken Arm umgiebt ein Armband (ψέλλιον). Die Stellung iſt die oben angegebene, die Ausführung des Ganzen ſehr harmoniſch. Indeſſen kann ich nicht in die Lobſprüche Derer

einſtimmen, welche ihr ſelbſt Vorzüge vor der berühmten mediceiſchen Venus einräumen wollen. Einzelne Theile ſind etwas dürftig, und die Haltung des Armes mit dem Gewande gezwungen. Auch entbehrt das Haupt eines höheren göttlichen Ausdrucks.

Die Gründe Derer, welche nun in den eben angeführten Statuen das wahre Nachbild der Knidiſchen Venus des Praxiteles erkennen, ſind ſchwer zu entkräften, ohne jedoch alle Zweifel zu heben. Die Münze der Plautilla iſt allerdings ein gewichtiges Argument, denn es läßt ſich denken, daß die Knidier auf ihren Münzen gern mit dem berühmteſten ihrer Venusbilder prunkten. Auf der anderen Seite finde ich es mit dieſer Annahme ſchwer zu vereinigen, daß, wie die Alten behaupteten, die Knidiſche Statue von allen Seiten gleich ſchöne Anſichten darbot. Denn die Seite, auf welcher das niederſinkende Gewand war, das zugleich der Marmorſtatue zur Stütze dienen mußte, konnte gewiß nicht mit den übrigen Preßlen in gleicher Schönheit dargeſtellt ſein, ja es vernichtete eigentlich die eine der vier Hauptanſichten der Statue ganz. In dieſer Beziehung hat die mediceiſche Venus (M. u. Deſt. I. Nr. 224.) noch viele Vorzüge vor jenen Nachbildern der angeblichen oder muthmaßlichen Statue des Praxiteles voraus; denn der Delphin, welcher ihr als Marmorſtütze beigegeben wurde, iſt nichts weniger als ſtörend, und die ganze Stellung der Statue viel kunſtvoller angelegt, in den mannigfaltigſten Gegenſätzen von der wundervollſten Harmonie. Gewiß iſt dieſe mediceiſche Venus aus der Idee der Praxiteliſchen Knidierin hervorgegangen und hat, wenn auch vielleicht in Einzelnheiten der Stellung ſich von dem Originale entfernend, doch zuverläſſig den Geiſt deſſelben am treueſten bewahrt. Dieſe Statue iſt nach der Inſchrift des Fußgeſtelles — wenn dieſe echt iſt — das Werk eines Kleomenes, Sohn des Apollodorus aus Athen. Als man ſie fand, war ſie, wie erzählt wird, vollkommen erhalten und zerbrach erſt bei dem Transport unter Innocenz XI. von Rom nach Florenz. Aus elf Stücken mußte ſie wieder zuſammengeſetzt werden. Doch ſind nur der rechte Arm von der Schulter an und der linke Vorderarm von moderner Arbeit. Die Formen des Kör-

vers ſind von jeher als der Ausdruck der höchſten weiblichen Schönheit bewundert worden, bei vollkommen entwickelter Jugendblüthe, ohne blos ſinnliche Ueberfülle. Die Miene des Angeſichts entſpricht vollkommen der Schilderung Lucian's; die Lippen ſind zum Lächeln halbgeöffnet, und an den Augen, von welchen das untere Augenlid etwas hinaufgezogen iſt, erkennt man jenes ὑγρόν, das Schmachtende, ſchwärmeriſch Sehnſuchtsvolle. (Winckelm. IV. S. 202.) Am Kinn iſt ein Grübchen (φόφος) zu bemerken, welches ſonſt, nach Winckelmann's Erinnerung (S. 208.), den höheren Götteridealen fehlt; überhaupt iſt der untere Theil des Geſichts auch etwas ſchmal gehalten, aber wir dürfen nicht vergeſſen, daß die rechte Seite des Kinns beſchädigt war, und dieſer ganze Theil von moderner Hand etwas überarbeitet und abgearbeitet worden iſt. (Anm. S. 407.) Die ganze Stellung hat etwas in ſich ſelbſt Verhülltes, unendlich Zartes, und der Ausdruck einer kaum ſich bewußten jungfräulichen Scheu und das gehobene Antlitz verräth ein höheres göttliches Bewußtſein. Gewiß iſt dieſe Nacktheit reiner, gleichſam in ſich ſelbſt verborgener, und dadurch heiliger, als manches frömmelnde Zerrbild der modernen Kunſt. Aber man muß die Idee unſerer Statue verſtehen. Es gehörte alle Bornirtheit eines Stuben- und Excerptenantiquars dazu, um mit Heyne an eine Venus zu denken, welche dem Paris gegenüberſteht, eine Meinung, welche noch immer nachgebetet wird. — Auf einem erhaltenen Grabgemälde ſind die drei Göttinnen bei Paris vollkommen bekleidet, auf einer Münze des Antonin von Alexandria Aphrodite wenigſtens halbverhüllt (vgl. Millin Gal. Myth. 147, 537. und 151, 538.), und ganz gewiß wurde in freiſtehenden Statuen das Urtheil des Paris nie mit Lucianiſcher Frivolität dargeſtellt. Doch derlei Beweiſe bedarf es gar nicht, ſondern nur eines geſunden Kunſtgefühls, um einzuſehen, daß durch jenen Einfall die Schönheit der mediceiſchen Venus vollſtändig vernichtet würde. Eine weibliche Geſtalt, Bruſt und Schooß nur leicht mit den Händen deckend und dabei das Haupt lächelnd aufgerichtet einem Paris gegenüber, iſt das Wieland'ſche Ideal einer lüſternen Kokette. — Nach meiner Anſicht iſt die Idee der medi-

ceischen Statue folgende. Auf Knidos, wie sonst an Seestädten, wurde die selbst aus dem Meer entstandene Aphrodite als Meergöttin verehrt, welche eine glückliche Seefahrt verheißt und gewährt, als *Ἀφροδίτη Εὔπλοια*. Das Symbol einer glücklichen Seefahrt aber ist der Delphin, und diesen hat die mediceische Venus zu Füßen. Die Geberde der Schamhaftigkeit ist nicht durch die zu denkende Anwesenheit des Paris motivirt, sondern, der weiblichen Natur als solcher zugehörig, der Ausdruck einer ästhetisch-moralischen Scham. Das gehobene Haupt aber überschaut mit freundlich-geleitendem Blicke die weite Fläche des Meeres.

— — — — — — — — *φίλον ἔπλετο τήνῃ*
Αἰὲν ἀπ' ἠπείρου λαμπρὸν ὀρῆν πέλαγος.

(Anth. ed. Jac. I. p. 121. Vgl. Vatican. Apollo S. 307.)

Diese Deutung muß um so überzeugender sein, wenn man aus künstlerischen Gründen einsehen gelernt hat, daß die Statue der mediceischen Venus offenbar ursprünglich für ein höheres Fußgestell berechnet war, als man ihren Gypsabguß gewöhnlich in den Cabinetten aufgestellt findet.

Die Anzahl der noch erhaltenen Statuen, welche der mediceischen Venus in der Stellung und der ganzen Auffassungsart ähnlich sind, ist nicht gering. Dahin gehört 1) eine sehr schöne Venusstatue in Dresden (August. 86.), von Casanova der mediceischen in einzelnen Theilen vorgezogen. (Böttiger Amalthea S. 173.) 2) Die berühmte capitolinische, in ihren Formen mehr entwickelt, doch an Kunstwerth die mediceische nicht erreichend. Statt des Delphins hat sie ein hohes Salbgefäß an der Seite, über welches ein mit Fransen besetztes Tuch gelegt ist. (Mus. Cap. III, 19. Winckelm. Werke IV, 328. Anm. Sie wäre sonach eine Nachahmung der Knidischen des Praxiteles. M. u. Oest. II, 278.) 3) Die Venus von Troas (Alexandria Troas) oder des Menophantes, ein sonst nicht bekannter Künstler, am Monte Celio in Rom gefunden, im Palaste Chigi zu Rom. Ihre Stellung unterscheidet sich von der mediceischen Statue nur darin, daß sie mit der linken Hand das Ende einer mit Fransen besetzten Draperie vor den Schooß

hält. (Pal. Mus. Cap. IV. 68. Winckelm. a. a. O. S. 329. M. u. Oeſt. II, 275.) — Von einer der mediceiſchen ähnlichen Statue in Petersburg gab Bayer eine Beſchreibung. (Comment. Acad. Petropol. VI. p. 259.) — Von einem trefflichen Venus-Trunk, welcher zu Antium gefunden wurde und nun unter dem Namen der Richmondiſchen Venus bekannt iſt, hat Röbden Nachricht gegeben in Böttiger's Amalthea III. S. 3. Tf. 2. Die Vorzüge vor der mediceiſchen kann ich nach dem Kupferſtiche nicht erkennen. Die Formen ſind ſchon abgelebter, wenn auch üppiger.

Ob wir endlich auch Copieen von der Koiſchen Venus des Praxiteles beſitzen, iſt noch ſchwerer zu beſtimmen. War dieſe Statue nur um den Unterleib bekleidet, ſo möchte man ſie wohl in einer Statue des vaticaniſchen Muſeums (Mus. Pio-Clem. I. 11.) erkennen dürfen. Auffallend iſt ihre Aehnlichkeit mit der Knidiſchen auf Münzen und der früher gleichfalls angeführten Statue aus den vaticaniſchen Gärten. Ja es iſt eigentlich dieſelbe Statue bis auf die Haltung des einen freien Armes, welche hier kaum noch gehörig motivirt erſcheint, nur daß ſie von den Hüften an bekleidet iſt. Freilich aber läßt ſich dieſe Aehnlichkeit, falls wir die Identität der Knidiſchen Venus mit dem Bilde auf Münzen als unbezweifelt annehmen wollten, ebenſo gut als Beweis gegen die Koiſche, als für dieſelbe anwenden. Und offen geſtanden iſt nach meiner Anſicht aus äſthetiſchen Gründen augenſcheinlich, daß die zuletzt angeführte vaticaniſche Statue das Werk eines mittelmäßigen Künſtlers iſt, welcher das Urbild jener Statue aus den vaticaniſchen Gärten ſclaviſch copirte, und um doch etwas Originelles gethan zu haben, auf ſeiner eigenen Gründung eine Abgeſchmacktheit zum Vorſchein brachte. Denn jenes Gewand, welches die Venus der Knidiſchen Münze auf das Gefäß niederſinken läßt, iſt Symbol des ſich Entbüllens und motivirt durch die Erinnerung an das Bad [illegible] Nacktheit. Hier aber, wo die Statue noch bekleidet iſt, nach Art der meiſten Venusbilder zur Hälfte des Leibes, iſt es ohne Sinn und Bedeutung. Und was das Schlagendſte iſt, die Haltung der Hand iſt bei der bekleideten dieſelbe geblieben, wie bei der ent-

hüllten. War die Knidische Venus des Praxiteles ganz bekleidet, so dürfte ihr Brustbild noch in einer vortrefflichen Büste der königlichen Sammlung in Paris erhalten sein. (S. die Abbildung bei Bouillon I. pl. 68. M. u. Oest. I, 146.) —

Uebrigens hatte Praxiteles außer den beiden berühmtesten Venusbildern noch drei andere Statuen dieser Göttin gebildet. Einer Erzstatue gedenkt Plinius. Eine dritte Marmorstatue stand zu Thespiä in der Nachbarschaft seines Amor und seiner Phryne. (Paus. IX, 27, 4.) Im Akonion zu Alexandria am Latmos sah man gleichfalls eine Aphrodite des Praxiteles. (Steph. Byz. s. v. *Ἀλεξάνδρεια.*) Zu Megara war ein Heiligthum der Aphrodite mit dem Beinamen *Ἡράκλεις*. Das Tempelbild war ein altes tarentinisches Werk aus Gold und Elfenbein. Neben demselben standen von der Hand des Praxiteles die Göttinnen Peithe und Paregoros, Ueberredung und Trösterin, würdige Gegenbilder zu den drei allegorischen Bildern des Skopas, Eros, Himeros und Pothos, welche in demselben Heiligthum aufgestellt waren. (Paus. I, 43, 6.)

3) Kreis des Apollo und der Diana.

Ein neuer Kreis von Götterschöpfungen für Praxiteles war der des Apollo und der Diana. — Ein trefflicher Apollo dieses Künstlers nebst einer Latona und Diana stand zu Megara im Heiligthum des Apollo *Προστατήριος* (Paus. I, 44, 2.), in ihrem Tempel zu Argos eine Latona (Paus. II, 21, 10.), ein Apollo in der Sammlung des Asinius Pollio zu Rom, Latona mit ihren Kindern zu Mantinea. An der Basis war Marsyas abgebildet, die Flöte blasend. (Paus. VIII, 9, 1.) Die höchste Vollendung aber wurde durch Praxiteles, wie es scheint, der Artemis zu Theil. Ursprünglich bald eine mystische Naturgöttin, bald mit Pfeil und Bogen in ernstem Kampf begriffen und Tod und Verderben bringend, bald als Göttin des Lichtes Heil und Leben verleihend, erschien sie in der ältesten Kunst mit langem Gewande, aber häufig schon in heftiger Bewegung als Jägerin (*ἀγροτέρα*),

oder als Kämpfende den Köcher zum Schusse öffnend, oder ruhiger schreitend mit Fackeln in der Hand (φωσφόρος, σελασφόρος). Noch in Werken der späteren Kunst wurde manchmal diese ältere Gewandung beibehalten, so in der schönen Dianenstatue des vaticanischen Museums, welche man sich in ihrem langen, bis zu den Füßen reichenden Gewand, in ihrer Stellung, welche zeigt, daß sie eben einen tödtlichen Pfeil von der Sehne geschnellt hat, den Niobiden oder dem Tityos gegenüber denken muß. (Mus. Pio-Clem. I, 29. M. u. Oest. II, 162. Mit dieser Statue ist zu vergleichen die Diana aus dem Hause Colonna in Berlin, Nr. 167.)

Von Praxiteles werden zwei berühmte Dianenstatuen angeführt: die Diana Brauronia auf der Burg zu Athen (Paus. I, 23, 9.), und die Dianenstatue zu Anticyra in Phocis, *δᾷδα ἔχουσα τῇ δεξιᾷ καὶ ὑπὲρ τῶν ὤμων φαρέτραν· παρὰ δὲ αὐτὴν κύων ἐν ἀριστερᾷ· μέγεθος δὲ ὑπὲρ τὴν μεγίστην γυναῖκα τὸ ἄγαλμα.* (Paus. X, 37, 1.) Die letzten Worte des Pausanias sind nicht von einer kolossalen Größe des Bildes zu verstehen, sondern von der schlankeren Proportion, durch welche Diana auch die größte Frauengestalt zu überragen schien. Hier lag die reizende Schilderung Homer's zu Grunde:

> Aber die blühende Fürstin Nausikaa hub den Gesang an,
> So wie Artemis herrlich einhergeht, froh des Geschosses,
> Ueber Taygetos Höhn und das Waldgebirg' Erymanthos,
> Und sich ergeht, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen;
> Sie nun zugleich und Nymphen, des Aegiserschütterers Töchter,
> Ländliche hüpfen im Reihn, und herzlich freuet sich Leto:
> Denn sie ragt vor allen an Haupt und herrlichem Antlitz,
> Leicht auch wird sie im Haufen erkannt; schön aber sind alle.
>
> (Odyss. VI, 101 ff.)

Um die schlanke, leichtere Gestalt noch mehr hervorzuheben und freier erscheinen zu lassen, wurde nun auch, und dies ist die wesentlichste Umgestaltung, die Tracht geändert. Der kurze dorische Chiton wird geschürzt, so daß er nur bis an die Kniee reicht, und Diana wird als succincta das höchste Ideal der dorischen Jungfrau, wie Athene das der ionisch-attischen. (Vgl. M. u. Oest. II, 158 u.

156.) Die Füße ſind gewöhnlich mit dem doriſch-kretenſiſchen Jagdkothurn bekleidet. Das Haar iſt oft über der Stirn zu einem Krobylos aufgebunden, öfter noch nach doriſcher Weiſe in einen Buſch zuſammengefaßt. Manchmal findet ſich Beides verbunden. Ihre Geſtalt iſt übrigens mit allen Reizen weiblicher Schönheit ausgeſtattet, nur die Bruſt faſt mädchenhaft unreif und die Hüften ſchmal, hierdurch mit der ewigen Jungfrau, der Pallas, verwandt, aber verſchieden wieder durch leichtbewegte Schlankheit der Form. Auch iſt ihr Auge nicht ſinnend niedergeſchlagen, ſondern frei geöffnet und weit in die Ferne dringend. (Vgl. Winckelmann IV, 118.) Von beſonderer jungfräulicher Lieblichkeit ſcheint an Statuen des Praxiteles der Mund geweſen zu ſein. Oculum, quale Praxiteles habere Dianam credidit, leſen wir bei Petronius (c. 126.). Eine Dianenſtatue im vollen Laufe der Jagd begriffen, welche im Garten der Mendicanti gefunden wurde (Mus. Pio-Clem. I, 30. M. u. Deſt. II. 158.), verdient das Lob nicht, welches ihr von den meiſten Archäologen ertheilt wird. Das ſchönſte bewegtere Dianenbild, welches zugleich an ſich zu den ausgezeichnetſten Antiken gehört, iſt die ſogenannte Diana von Verſailles im königlichen Muſeum zu Paris. (Abgebildet bei M. u. Deſt. II, 1. Taf. 15. Nr. 156.) Wohl mag dieſe Statue am deutlichſten von dem Praxiteliſchen Ideale der Artemis durch die raſche Beweglichkeit, die ſchlanke Geſtalt und die herrliche Bildung des Kopfes zeugen können. Doch iſt die Bedeutung dieſer Statue vielfach mißverſtanden worden. Sie iſt weder in dem Momente gedacht, wo ſie die kerynitiſche Hirſchin erbeutet, noch in dem, wo ſie die Töchter der Niobe erlegt. Sie iſt bei aller Belebtheit des Ausdrucks ganz einfach nur eine jagende Diana. Der Charakter ihres Kopfes iſt weder Zorn noch Triumph, aber freilich auch weder Eifer noch Freudigkeit, überhaupt nicht durch einen momentanen Eindruck bedingt, ſondern nichts als jungfräuliche Strenge und Götterhoheit. Ihr Jagdgeſchäft betreibt ſie wie ein gewohntes Alltagsgeſchäft, halb unbewußt und handwerksmäßig, während ihr Geiſt, wie abweſend, nur auf ſich ſelbſt beruhend, die ſtille ſtrenge Größe ſeines Weſens bildet. Dem Jagdgeſchäfte gehört

ren ihrer Miene nichts, als ein gewiſſer Zug der Verdroſſenheit, der im Spiele der Mundwinkel unverkennbar iſt. (Vatic. Apollo S. 232.)

Apollo Sauroktonos. — In zahlreichen Exemplaren hat ſich noch ein anderes berühmtes Werk des Praxiteles erhalten, welches in denſelben Kreis der Ideale gehört, der uns jetzt beſchäftigt. Unter den Bronzewerken des Praxiteles führt Plinius folgende Statue an: Fecit et puberem Apollinem subrepenti lacertae cominus sagitta insidiantem, quem Sauroctonon vocant, den Eidechſentödter. Ein Epigramm bei Martial (XIV, 172.) bezieht ſich auf dieſelbe Statue:

Ad te reptanti, puer insidiose, lacertae
Parce; cupit digitis illa perire tuis.

Eine Marmorſtatue im vaticaniſchen Muſeum, zwei andere aus der Villa Borgheſe und eine Bronze in der Villa Albani (Winckelmann Mon. ant. ined. P. 40) entſprechen auf das Vollkommenſte dieſer Beſchreibung. Andere antike Exemplare wurden falſch ergänzt. (S. d. vaticaniſche im Mus. Pio-Clem. I, 13.; die eine der Villa Borgheſe — jetzt im Louvre — ſ. Musée royal I. pl. 16. M. u. Oeſt. 147 A.) Wir ſehen hier eine äußerſt zarte und liebliche Knabengeſtalt, die Füße nach Art des Praxiteliſchen Faunes, in ländlicher ungenirter Einfalt geſtellt, mit dem einen Arme an einen Baumſtamm gelehnt, an welchem eine Eidechſe heraufkriecht. In der anderen Hand hält er einen Pfeil, und der liebliche Kopf iſt mit lauernder Aufmerkſamkeit dem Thierchen zugewendet. Die Haare ſind lang, nach Frauenart mit einem Bande feſtgehalten. Um aber die Schönheit dieſer Stellung ganz empfinden zu können, muß man ihre richtige Bedeutung kennen. Früher hielt man das Ganze für eine bloße Künſtlergrille, oder zog gar zum Vergleiche den Pythe-tödtenden Apollo herbei. — Alle Thiere, welche die Erde durchwühlen, aus deren Tiefe ja der zur Weiſſagung begeiſternde Dampf aufſteigt, jene terrae vis, haben an dieſen magiſchen Kräften Theil. Die Eidechſe iſt, wie Schlange und Maus, ein Orakelthier; darum war ſie auch der Statue des Weiſſagers Thraſybules, welche

Pauſanias beſchreibt, beigegeben. Aber man darf auch hierbei nicht mit Welcker zugleich noch an den Sonnengott Apollo denken und die alte Meinung feſthalten, als ſei dieſer junge Gott hier im Begriff, die Eidechſe zu durchſpießen, um etwa aus den Windungen des Körpers Orakel zu ziehen. Eine ſolche Thierquälerei, wenn auch durch allerlei myſtiſche Beziehungen beſchönigt, gleichſam eine Quälerei um Gottes willen darzuſtellen, iſt ganz gegen den humanen Geiſt der alten Kunſt, und macht nach griechiſchem Gefühle das lieblichſte Bild zur widerwärtigſten Vorſtellung, welche ſich denken läßt. Das quem Sauroctonon vocant des Plinius iſt nicht zum Beweiſe anzuführen. Der feine Gedanke des Künſtlers konnte ſchon im ſpäteren Alterthume mißverſtanden werden — auch heißt Apollo nur insidians — oder man nannte nur die Statue Sauroktonos mit ſcherzhafter Anſpielung auf den ſiegreichen Pythoktonos. Wir haben hier einen jungen Orakelgott Apollo, aber mit ſpielender Naivetät behandelt, und die Statue iſt folgendermaßen motivirt. Der Knabe Apollo weilt in ländlicher Stille, — dies zeigt die faunenartige Stellung ſeines Fußes. Um die Mittagsſtunde ruht er nachläſſig auf einen Baumſtamm gelehnt; in der Rechten gedankenlos mit dem Pfeile ſpielend. Der Bogen lag in der Originalſtatue wahrſcheinlich zu den Füßen des Gottes. Da kriecht nun eine Eidechſe den Baum empor; unwillkürlich zuckte vielleicht die Rechte, ſie zu verletzen, aber in demſelben Augenblicke erwacht in Apollo die Gabe der Weiſſagung, und das Haupt des jungen Gottes neigt ſich dem Thierchen entgegen, und lauſcht träumeriſch auf die geheimnißvolle Kunde. (Vgl. Vatic. Apollo S. 226. Note 25.) *)

4) Kreis der Demeter.

Zu den Idealſchöpfungen des Praxiteles gehört noch die Demeter, nebſt den Geſtalten, welche in den Kreis dieſer Göttin

*) Vgl. Hettner, Vorſchule zur bildenden Kunſt. Th. I. S. 221. Anm. d. H.

gehören, wie Triptolemus und die Kora (Proſerpina). Die Ceres des Praxiteles ſtand zu Rom in den Servilianiſchen Gärten. Ihm hatte alſo wohl die Kunſt jene ehrwürdige Geſtalt zu danken, deren atemvolle Züge der Juno am nächſten kommen, aber einen reineren, ſanft mütterlichen Zug vor dieſer ſtolzen Himmelskönigin vorausbaben. Als allnährende Allmutter trägt ſie eine vollſtändig umhüllende Kleidung, oft auch das Haupt noch über dem hohen Diadem verſchleiert, einen Aehrenkranz oder Mohnſtengel und Aehren in der Hand, nicht ſelten auch Fackeln. Am ſchönſten erſcheint das Haupt der Ceres auf Silbermünzen der großgriechiſchen Stadt Metapont. Ganze Statuen ſind äußerſt ſelten, wiewohl jedes Cabinet faſt mehrere vermeintliche Cerestatuen aufzeigt. Eine Zuſammenſtellung von Ceresbildern in Statuen, pompejaniſchen Gemälden und auf Gemmen ſehen wir in M. u. Oeſt. II, 8, 87. 88. 90. Die zuverläſſigſte ganze Statue ſteht in der Villa Borgheſe St. 9, 10. Perrier 70. Der erhobene und freundliche Kopf trägt das hohe Diadem, um welches ein Kranz von Aehren liegt.

Zu bedauern iſt es, daß uns nähere Angaben über zwei Werke des Praxiteles aus dem Mythus der Demeter fehlen. Er hatte den Raub der Proſerpina gebildet, ein Gegenſtand, welcher häufig auf den Reliefs der antiken Sarkophage vorkommt, und dann als Gegenſtück eine Ceres als Cataguſa, d. i. die Scene, wo Ceres einem Vertrage gemäß, welcher ihr mütterliches Schmerzgefühl wenigſtens zur Hälfte lindert, verſöhnt ihre Tochter ſelbſt in die Unterwelt hinabführt, oder doch entläßt. Wir können überzeugt ſein, daß Praxiteles, wie wir ihn kennen, ein ächter Dichter in Marmor und Erz, dieſe Scenen des Todes in ihrem ganzen rührenden Tiefſinn erfaßte, und ſo dürfen wir denn auch einem Künſtler, welcher die lieblichſten Götterideale in's Daſein rief, welcher den ganzen Olymp mit ſeiner Thätigkeit umfaßte, — denn außer den genannten Götterbildern werden noch zwei Junoſtatuen, die eine in Verbindung mit Rhea, die andere von der Minerva und Hebe umgeben, angeführt, ein Mercur mit dem Bachuskinde, ein Aesculap zu Lebene, eine Fortuna zu Megara, elf Götterbilder zu einem Dodekadios

ebendaſelbſt, und die Arbeiten des Herakles, — einem ſolchen Künſtler dürfen wir wohl auch den Scherz erlauben, daß er der Statue einer weinenden Matrone das Bild einer lachenden Hetäre gegenüberſtellte. Es iſt ärgerlich, wenn dieſe Gruppe von Böttiger die frechſte genannt wird. Das Heiligſte läßt ſich durch Frechheit entweihen, und das Frivole durch einfache Naivetät ſich wenigſtens zum Kunſtwerke adeln.

5) Gruppe der Niobe.

Wir gehen nun über zu der berühmten Gruppe der Niobe. Es wurde ſchon eben von uns erwähnt, daß die Alten ſelbſt im Zweifel waren, ob ſie dem Skopas oder Praxiteles zuzuſchreiben ſei. Haesitatio est, Niobem cum liberis morientem (wie wahrſcheinlich geleſen werden muß, morientibus) Scopas an Praxiteles fecerit. (Plin. XXXVI, 4, 8.) Der Verſuch, jetzt noch entſcheiden zu wollen, was den Alten ein Räthſel war, iſt fruchtloſes und eitles Bemühen. Einzelne Epigramme in der griechiſchen Anthologie ſcheinen übrigens für Praxiteles zu ſprechen, wiewohl ſie ſich nicht alle auf eine ganze Gruppe, ſondern blos auf die Statue der Mutter beziehen, und ſomit ganz der Gruppe fremde ſein können, welche wir noch beſitzen. (Vgl. Vatic. Apollo S. 252. Anm. 4.) Zur Zeit des Plinius befand ſich der fragliche Statuenverein am oder im Tempel — denn den Worten des Plinius nach konnten ſie ebenſogut nur das Giebelfeld des Tempels ſchmücken — des Apollo Sosianus, welcher wahrſcheinlich, nach Müller's Vermuthung, von C. Sosius war gegründet worden, der unter Antonius in Syrien ſtand. Die Gruppe, welche noch vorhanden iſt, wurde im Jahre 1583 bei dem Thore S. Giovanni in Rom gefunden, und kam zuerſt in die Villa Medici; 1770 erhielt der Herzog von Toscana die Erlaubniß vom Papſte, ſie nach Florenz zu bringen, welches 1772 geſchah. Bis 1777 ſtand ſie im Palaſt Pitti. Vincenzo Spinazzi ergänzte ſie, und jetzt iſt ſie im fünften Zimmer der Galerie aufgeſtellt. Von den Figuren, welche man ehemals als

urſprünglich zu dieſer Gruppe gehörig betrachtete, ſind mehrere auszuſcheiden. Die eine ſtellte urſprünglich einen Discuswerfer vor, eine andere iſt nun als Pſyche erkannt worden, eine dritte als Terpſichore. Auch ein Pferd, welches an derſelben Stelle gefunden wurde, gehört nicht mit zur Gruppe, und die beiden berühmten Ringer wollen ſich ebenſowenig in das Ganze einfügen laſſen. Dagegen ſind der Gruppe noch Statuen anzureihen, welche in Florenz fehlen. Der florentiniſchen unleugbar zur Gruppe gehörigen Statuen ſind außer der Mutter und der jüngſten Tochter zehn, fünf Söhne und vier Töchter, und der Pädagog, welcher mit Unrecht von Mehreren bezweifelt wurde. Dieſen geſellte Thorwaldſen noch den ſogenannten Narciſſus der florentiniſchen Galerie bei (IV, 74. M. u. Deſt. 34, 142 b. m.), und von den in mehreren Muſeen zerſtreuten Niobiden, welche todte oder ſterbende Söhne der Niobe vorſtellen, ſind nach meiner Ueberzeugung gewiß die Originalſtatuen von zweien derſelben mit jener alten Gruppe des Skopas oder Praxiteles vereinigt geweſen. Unter den florentiniſchen Figuren ſind ſchwerlich alle Originalſtatuen. Sie ſind, was die Ausführung betrifft, von ungleichem Werthe und ſelbſt von verſchiedenem Marmor. Indeſſen dürfen wir verſichert ſein, daß wir auch in den bloßen Copieen treue Copieen beſitzen, denn was die Grundanlage, die Stellung, den Charakter, ſelbſt die Familienähnlichkeit der Geſichtsbildung betrifft, ſtimmen ſie vortrefflich zu den Statuen der Mutter und zweier Töchter, deren Originalität nur von jenen Kunſtrichtern bezweifelt werden kann, welche ihre Originale in Utopien, aber nicht in Griechenland oder Rom ſuchen ſollten.

Der Mythus, welcher der florentiniſchen Gruppe zu Grunde liegt, iſt wohl als allbekannt vorauszuſetzen. Niobe, Tochter des Tantalus und der Dione, Gemahlin des Amphion, wurde die Mutter eines zahlreichen blühenden Geſchlechts. Sechs Söhne und ebenſo viele Töchter werden von Homer angeführt. Aber die Mutter erhob ſich dieſes Glückes bis zum frevelnden Hohn gegen Latona, welche nur zwei Kinder, Apollo und Diana, geboren habe. Dieſer Hochmuth muß gezüchtigt, die Ehre der beleidigten Gottheit

wieder hergeſtellt werden, und alle Kinder der Niobe fallen von den Geſchoſſen des Apollo und der Diana. Nur die Mutter überlebt ſie, aber von Schmerz verſteinert; in Stein verwandelt ſteht ſie nun auf dem Berge Sipylus, ein ewiges Denkmal ihres Unglücks und der ſtrafenden Gottheit. Die Tragiker benutzten frühzeitig dieſen Stoff, am kühnſten wohl Aeſchylus. In ſeiner Niobe erſchien die Hauptperſon, nach welcher die Tragödie benannt war, verhüllt und ſchweigend, ohne je das ganze Stück über die Lippe zu einer Klage, einem Worte zu öffnen.

Die Art der Aufſtellung, der Gruppirung dieſer Figuren war von jeher ein Problem, an deſſen Löſung ſich Künſtler und Kunſtkenner wetteifernd verſuchten. Die früheren Verſuche, ſie maleriſch zu ordnen, ſind geradehin zu verwerfen und verdienen keine Erwähnung. Levezow (Familie des Lykomedes S. 32.) dachte ſie auf einem Berge in einem Halbkreiſe aufgeſtellt, welche Art der Gruppirung allerdings ein Lieblingsthema der griechiſchen Künſtler war. Nach Anderen waren dieſe Statuen nie zu einer Gruppe im eigentlichſten Sinne des Wortes verbunden, ſondern ſtanden an den Seiten oder in wenig vertieften Niſchen eines großen Saales; eine an ſich nicht unglückliche Idee, welche Tölken aufſtellte. (Ueber das Basrelief S. 173. 176.) Die größte Wahrſcheinlichkeit hat die Hypotheſe Cockerell's für ſich, nach welcher die Gruppe der Niobe urſprünglich zum Schmucke eines Giebelfeldes beſtimmt war. (Le statue della favola di Niobe da C. R. Cockerell. Fir. 1818.) Auch Welcker ſtellte gleichzeitig und von Cockerell unabhängig dieſelbe Vermuthung auf. Folgendes wenigſtens iſt als ausgemacht zu betrachten. Alle Statuen waren zwar nicht für einen einzigen Augenpunkt berechnet, aber doch die Gruppe, das Ganze, nur von Einer Seite zu ſehen. Sie war ſo aufgeſtellt und mit irgend einem architektoniſchen Ganzen in der Art verbunden, daß ſie gewiſſermaßen den Charakter eines Reliefs annahm. Denn die Rückſeite der meiſten Statuen iſt nicht vollkommen ausgearbeitet, ein deutliches Zeichen, daß ſie dem Beſchauer entzogen und unzugänglich war. Die Mutter bildete den Mittelpunkt, und da ſie im Vergleich mit den übrigen

Statuen von koloſſalem Maaßſtabe iſt, ſo hat man ſich dieſe je nach ihrer abnehmenden Größe in abſteigender Linie zu beiden Seiten der Mitte geordnet zu denken, ſo daß das Ganze, wenn wir als äußerſte Endpunkte zwei Bilder von gefallenen Söhnen annehmen, die Form eines Dreiecks bildete.

Ferner zerfällt die Gruppe der Niobe theils in einzelne Figuren, theils in kleinere Sondergruppen. Den Centralpunkt des Ganzen bildet, wie ſchon erinnert, die Mutter, eine der erhabenſten Geſtalten, welche die Kunſt geſchaffen hat. (t. XXXIII, 142. An.; der Kopf beſonders t. XXXIV, 142. An.) Sie iſt in koloſſaler Größe ausgeführt und von ebenſo großartigen als ſchönen Formen. In der raſchen Bewegung der Flucht wird ihr Schritt plötzlich von der Erſtarrung des Entſetzens gehemmt. Mit dem rechten Arm hält ſie die jüngſte Tochter, welche ſich zaghaft in ihren Schooß geflüchtet hat; mit der Linken zieht ſie in weiten Bogenwölbungen ihren langen faltenreichen Mantel an das Haupt, welches im Glanz der höchſten Schönheit, aber zum tiefſten Schmerz erſtarrt, gen Himmel gerichtet iſt. Sie iſt die Mater dolorosa der alten Kunſt. Ihr zur Rechten, wie man ſich denken muß, folgt die erſte ihrer erwachſenen Töchter (h), von ſchlankeren und zarteren Formen, langſam ſchreitend, denn ſie iſt, wie es ſcheint, ſchon verwundet und dem Augenblick nahe, wo ihre ſchlanken Glieder brechen werden. Raſcher bewegt iſt die zweite Tochter (i), ihr Gewand flattert im Winde, ihre Geberde iſt höchſt ſprechend, Staunen und Furcht und das Streben, ſich zu retten, ſpricht ſich in der ganzen Geſtalt aus. Hierauf einer ihrer Söhne (m). In der heftigſten Bewegung tritt er auf einen Felſen, der ganze Körper wegſtrebend von der Gegend, woher das tödtliche Geſchoß kommt, nur das Haupt zurückgewandt; und dann eine Gruppe (l. k.), von welcher in Florenz nur Eine Figur, der Sohn iſt. Eine Gruppe des vaticaniſchen Muſeums, welche fälſchlich Cephalus und Prokris genannt war, dient zur Ergänzung. Sterbend iſt eine Tochter auf das Knie ihres Bruders niedergeſtürzt. Dieſer hält ſie an der Schulter gefaßt, und ſucht mit ſeinem Gewande einen zweiten Pfeil abzuwehren, während der

Blick angſtvoll forſchend in die Ferne gerichtet iſt. Auf der anderen Seite der Mutter folgt der Pädagog (b), kenntlich durch ſeine Tracht und eine rohere Behandlung der ganzen Geſtalt. Nach einer bei Soiſſons gefundenen Gruppe glaubt man nun, daß mit ihm der jüngſte Niobide verbunden werden, der ſich zum Schutz an ſeine Seite drängte, wie die jüngſte Tochter bei der Mutter Hülfe ſuchte. Zwei andere Figuren ſind gleichfalls in nähere Verbindung zu bringen; als Gegenbild jenes Bruders, welcher die ſterbende Schweſter unterſtützt, ſteht hier eine Schweſter (d. e.), ſorglich und ächt weiblich ſich ſelbſt vergeſſend, neben ihrem zuſammenſtürzenden Bruder und ſucht ihn mit ihrem Gewande deckend zu ſchirmen. Der Blick jenes anderen Bruders war in die Ferne gerichtet; die Schweſter hat den ihren niedergeſenkt, ſtill wie eine geknickte Blume ſank jene dort zu den Füßen des Bruders nieder; hier blickt der Getroffene mit frevelndem Trotz zu den Himmliſchen empor. Ein fünfter Sohn (f.) eilt einen Felſen hinan, ſich ſelbſt zu retten. Hierzu kommt der ſogenannte Narciß (XXXIV, 142. B.), ein lieblicher Jugendkörper, auf beide Kniee zuſammengeſunken und mit der einen Hand nach einer Wunde des Rückens langend. Ob der ſogenannte Alieneus in München als ſein Gegenſtück zu betrachten iſt, muß ich bezweifeln. Beſtimmt aber ſind als äußerſte Endpunkte zwei liegende Figuren anzunehmen. Das florentiner Muſeum beſitzt eine Figur dieſer Art (142. B. g.), eine zweite das Antikencabinet in Dresden, eine dritte die Glyptothek in München. Letztere iſt nach meinem Urtheil, obwohl nicht ganz vollendet, die ausgezeichnetſte und eines der größten Meiſterſtücke der Kunſt. Der letzte Moment des Todes iſt in der Miene des Angeſichtes, in den letzten Zuckungen des ſchon zur Erſtarrung geſtreckten Körpers mit der größten Wahrheit, mit einer Lebendigkeit bis zum Erſchrecken dargeſtellt, und dennoch ſchön, ja anmuthsvoll, ohne die mindeſte Beimiſchung eines Widerwillen, ja Ekel erregenden Zuges*).

*) Vgl. Welcker, Alte Denkmäler. Göttingen 1849. Th. I. S. 209 ff. Anm. d. H.

Nach welchem Maaßſtabe wir auch dieſe Gruppe betrachten mögen, an Reichthum und Ebenmaaß der Compoſition, an tiefgefühlten Motiven, an wahrem Pathos, an Wechſel der Formen hat ſie ſchwerlich im ganzen Gebiete der Kunſt ihres Gleichen und ſtellt mit ächt dichteriſchem Geiſte, ebenſo erſchütternd als tiefberuhigend, das rächende Schickſal dar, welches hier den ſchönſten Kranz eines blühenden Geſchlechtes zerreißt, den menſchlichen Hochmuth tief in den Staub beugt, ohne deshalb die Würde des Menſchen an ſich, die Größe der Mutter, die Lieblichkeit der Töchter oder die Kraft der Söhne zu vernichten. Wir haben hier die erhabenſte Tragödie des Aeſchylus vor Augen, welcher die Niobe in tiefes Schweigen gehüllt auf die Bühne gebracht hatte, und unleugbar hat der Künſtler unſerer Gruppe aus der Quelle der Tragödie geſchöpft. Ja, die Haltung der Töchter, die feierlich-zierliche Art, in welcher ſich ihre Gewänder ſchwingen, ſowie die excentriſche Haltung der Söhne erinnern nach meinem Gefühle ſogar äußerlich an die rhythmiſche und imponirende Mimik der griechiſchen Bühne. Nur zwei Söhne ſind völlig zum Tode niedergeſtreckt, wenige Minder ſchwer verwundet, Alles noch in der lebhafteſten Thätigkeit. Noch iſt Hoffnung vorhanden, daß dieſe Tochter glücklich entrinnt, jener Sohn die Bedrängte rettet, und das jüngſte Kind ſcheint im Schooße der Mutter ſicher geborgen. Aber während im Angeſicht der Söhne ſich noch Trotz ausſpricht und Bewußtſein der Kraft, in den Mienen der Töchter nur Angſt oder zärtliches Bangen, iſt im Angeſichte der ſchuldbewußten Mutter der Knoten ſchon gelöſt, das Schickſal entſchieden. Auf die ruhige, kalte Maske ihres Hauptes iſt die ſchreckliche Gewißheit geprägt, daß die Rache des Himmels geſühnt iſt. Für keines ihrer Kinder iſt dieſe Mutter mehr vorhanden, wie keines der Kinder mehr für ſie; ihr Schirmen des jüngſten iſt nur bewußtloſe Nöthigung der Natur, ſie ſelbſt mit ihrem emporgerichteten Haupte die ſchweigende, verſteinte Niobe des Aeſchylus, die durchgeführte tragiſche Maske. Sie ſteht auf dem höchſten Gipfel des Unglücks und der menſchlichen Größe. Endlich aber, damit nicht Alles plaſtiſch erſchöpft werde, und unſere Einbildungskraft auf

einem freien Spielraume die höchſte Fähigkeit erhalte, ſich einer ſo großen, gedrängten Maſſe zu bemächtigen, ſind die ſtrafenden Götter Apollo und Diana weggelaſſen. Das tödtliche Geſchoß kommt von den Unſichtbaren herab und wird nur um ſo unvermeidlicher. Gegen ein Unendliches, mit den Sinnen nicht Erfaßbares öffnet ſich die Gruppe, welche der Wirklichkeit durch die Schranken der Symmetrie verſchloſſen war.

Cephiſſodotus.

Praxiteles' Söhne und Schüler waren Pamphilus (der Bildhauer) und Cephiſſodotus (die Lesarten ſchwanken zwiſchen r und t). Dieſer Cephiſſodotus, der Schüler des Praxiteles, iſt nicht mit einem früheren Künſtler dieſes Namens zu verwechſeln, welcher gleichfalls Erzgießer war, aber um die 102. Olympiade (v. Chr. 372) anzuſetzen iſt. Dieſer ältere hatte nach Pauſanias (VIII, 30, 5.) mit Xenophon Götterbilder für Megalopolis, und nach Plinius (XXXIV, 19. p. 657.) außer einem Mercur mit dem jungen Bachuskinde, einen Volksredner gebildet: fecit et concionantem manu elata: persona in incerto est. — Cephiſſodotus der Jüngere, der Schüler des Praxiteles, blühte Ol. 120. Von mehreren Werken iſt es zweifelhaft, welchem von beiden gleichnamigen Künſtlern ſie beizumeſſen ſind. Gewiß iſt, daß der Jüngere beſonders Porträt- und Charakterſtatuen bildete. Plinius führt Philoſophen von ihm an, und Tatian (adv. Graec. 52. p. 114.) mehrere Hetärenbilder. Von ausgezeichnetem Rufe war ſein gymnaſtiſches Symplegma, für die Stadt Pergamum aus Marmor gearbeitet, kämpfend ineinander verſchränkte Ringer. Man bewunderte die außerordentliche Wahrheit und Lebendigkeit der Darſtellung, durch welche der Marmor in die elaſtiſche Natur eines organiſchen Körpers übergegangen zu ſein ſchien. Cujus laudatum est Pergami symplegma, signum nobile, digitis verius corpori quam marmori impressis. (p. 727.) Es iſt wohl möglich, ja wahrſcheinlich, daß die berühmten ringenden Pankratiaſten in Florenz.

welche früher mit zu der Gruppe der Niobe gerechnet wurden, eine Copie dieſes Werkes von Cephiſſodotus ſind. Die Stellung dieſer beiden Figuren iſt auf's Kunſtvollſte angeordnet. Der unten liegende Ringer ſtrebt mit aller Kraft ſich aufzurichten, mit angeſtemmtem Arme und ſchwellenden Schenkelmuskeln, während der Sieger ihn mit gleicher Kraftanſtrengung niederdrückt und zum Fauſtſtreiche ausholt. Der Marmor ſcheint wirklich Fleiſch zu ſein, alle Glieder und Muskeln in der gewaltigſten Anſtrengung, aber Alles mit groſſer Zierlichkeit behandelt. (Winckelmann Werke VI, 2, 164. Zeichnungen bei M. u. Oeſt. I, 149. Winckelmann Taf. 7.) — Cephiſſodotus ſcheint auch das von ſeinem Vater geſchaffene Ideal des Aesculap fortgeführt zu haben, welches ſpäter durch Pyromachus vollendet wurde.

Leochares.

Von den Zeitgenoſſen des Praxiteles ſind vorzugsweiſe folgende zu nennen:

Leochares, ein Athenienſer, vorzüglich um Ol. 102. blühend. (Vgl. Sillig p. 238.) Außer mehreren Götter- und Porträtſtatuen, wie des Iſokrates, des Philippus, Alexander ꝛc., iſt beſonders ein Bronzewerk zu nennen, von welchem wir noch eine Marmorcopie beſitzen. Leochares (fecit) aquilam sentientem quid rapiat et cui ferat, parcentemque unguibus etiam per vestem. (Plin. XXXIV, 19, 17.) Eine Copie dieſer Gruppe befindet ſich im vaticaniſchen Muſeum. (Mus. Pio-Clem. III, 19. Winckelmann Werke VI, T. 6. M. u. Oeſt. Nr. 148.) Die Ausführung kann man nicht ausgezeichnet nennen, aber die Anlage des Ganzen verräth ein treffliches Original. Der Gegenſtand, ein fliegender Adler, der ſchwebend einen Knaben in den Klauen trägt, ſteht eigentlich in directem Widerſpruch mit einer Kunſt, welche durchaus auf feſtem Grund und Boden ruht. Doch wußte Leochares das Unmögliche möglich zu machen, die aufwärts gerichtete Haltung des Adlerkopfes, der ſtrebende Zug in der ganzen Geſtalt des Ganymedes nach Oben,

überreden unſer Auge zum Glauben an das Unglaubliche. Der Hund, welcher an der Baſis angebracht iſt und gleichfalls nach Oben blickt, dient nicht minder dazu, in der Einbildungskraft des Beſchauers die Vorſtellung einer Höhe zu erwecken, die erſtrebt wird. Ueberſehen darf nicht werden, daß das Bronzeoriginal einer ſo ſchwerfälligen Stütze, wie der Baumſtrunk an dem Marmorbilde, nicht bedurfte. Schön gedacht iſt es, daß der Knabe nicht zu widerſtreben, ſondern ſehnſuchtsvoll zu folgen ſcheint. Es iſt in Wahrheit Goethe's Ganymed:

„Hinauf, hinauf ſtrebt's.
Es ſchweben die Wolken
Abwärts, die Wolken
Neigen ſich der ſehnenden Liebe."

Polykles.

Ob Polykles, der Schöpfer der künſtleriſchen Hermaphroditen-Geſtalt, in dieſe Zeit gehört, wie O. Müller (Handb. S. 123) vermuthet, iſt nicht zu entſcheiden.

Silanion.

Noch nennen wir beſonders um Eines Bildes willen, ehe wir zu Lyſippus übergehen, den Athenienſer Silanion. Er war ein Autodidakt — in hoc mirabile, quod nullo doctore nobilis fuit (Plin. XXXIV, 19.) und blühte zur Zeit des Lyſippus, Ol. 114. Eine Statue dieſes Künſtlers war, wie es ſcheint, beſonders wegen ihres rührenden Ausdruckes hochgeachtet. Sie ſtellte die ſterbende Jokaſte, jene unſelige Mutter und Gattin des Oedipus, gewiß nach Motiven der griechiſchen Tragödie vor, und ſchließt ſich dadurch an jene Künſtler an, welche den poetiſchen Pathos in ihre Kunſtſphäre übertrugen. Um die Wirkung zu erhöhen, hatte der Künſtler durch Silber ſeine Erzmaſſe ſo temperirt, daß das Angeſicht in Todtenbläſſe hinzuſchwinden ſchien. (Facius ex Plutarch. exc. p. 50. 52.) Ein großer Meiſter war er in charakteriſtiſchen, ſprechenden Porträt-

ſtatuen und ſcheint die Gabe beſeſſen zu haben, einen Individuellen ſo ganz in ſeiner reinmenſchlichen Tiefe und Beziehung aufzufaſſen, daß das Porträt zugleich Darſtellung eines allgemeineren Begriffes war. So goß er das Bild des Apollodorus, jenes Künſtlers, der bei außerordentlichem Fleiße nie ſich ſelbſt zufriedenſtellen konnte und daher häufig im bitterſten Unmuth wieder zerbrach, was er mühſam verfertigt hatte. Silanion's Porträt, dieſes zornmüthigen Selbſtpeinigers, war ſo ſprechend, daß es hieß, er habe den Zorn ſelbſt, nicht einen Menſchen gebildet. Hoc in eo expressit, nec hominem ex ære fecit, sed Iracundiam. So haben wir bei dieſer Gelegenheit noch einen Zeitgenoſſen des Silanion gewonnen — denn dieſes muß er doch wohl trotz den Argumentationen Thierſch's geweſen ſein —, der zu dieſem und zu Lyſippus in demſelben Verhältniſſe ſtand, wie Apollodorus zu Myron und Pythagoras.

Das choragiſche Monument des Lyſikrates.

Noch bleibt uns übrig, die Sculpturen an der ſogenannten Laterne des Demoſthenes, dem choragiſchen Monumente des Lyſikrates, zu erwähnen. Bekanntlich erhielt zu Athen der Choragus der Dionyſiſchen Feſtchöre, wenn er geſiegt hatte, einen Dreifuß, welchen er dann an einem öffentlichen Platze aufſtellen durfte; dies geſchah nun oft auf tempelartigen Unterbauten. Ein ſolches Monument iſt das des Choragen Lyſikrates mit ſeinen zierlichen korinthiſchen Capitälen aus Ol. 111, 2. (Vgl. Müller über die Tripoden. Amalth. S. 127 ff.) Wir ſehen es Stuart, Antiquit. of Athens. I, 4., aber willkürlich ergänzt. (Böttiger Amalth. III, S. 32.) Die Sculpturen, welche den Fries dieſes Denkmals bildeten, ſind von demſelben Reiſenden ſorgfältig gezeichnet worden. (I, pl. 3 ff. M. u. Deſ. I, 37.)

Der Gegenſtand iſt folgender. Nach dem ſechsten Homeriſchen Hymnus erſchien einſt Bacchus in der ganzen Schönheit ſeiner jugendlichen Göttlichkeit am Ufer des Meeres. Tyrrheniſche See-

räuber ſahen ihn, bemächtigten ſich ſeiner, ſchleppten ihn, in der Meinung, es ſei ein Königsſohn, durch welchen reichliches Löſegeld zu gewinnen, auf ihr Schiff, und legten ihn in Feſſeln. Aber die Bande fielen von ihm ab. Vergebens erkennt der Steuermann in ihm irgend ein göttliches Weſen und mahnt ihn freizugeben; der Schiffsherr befiehlt in die See zu ſtechen. Da ſtrömen plötzlich Weinfluthen über das Schiff; um die Segel und den Maſtbaum ſchlingen ſich Reben und Epheu, Bacchus ſelbſt verwandelt ſich in einen Löwen, und in der Mitte des Schiffes läßt er eine Bärin erſcheinen. Die Tyrrhener, von Entſetzen überwältigt, ſtürzen ſich in's Meer und werden in Delphine verwandelt. Dieſe Züchtigung der Tyrrhener iſt der Gegenſtand des Reliefs, aber anders gefaßt, dem Princip der Plaſtik gemäßer. Die Scene begiebt ſich hier noch auf dem Meeresufer, und um den Gott waren ſeine Begleiter, die Satyrn, verſammelt, welche nun für ihn den Kampf erheben und die Tyrrhener in die See ſprengen, wo ſie in Delphine verwandelt werden. Das Wunder auf dem Schiffe, die Reben, der Epheu ſind nicht darſtellbar. Die Umkehrung des Gottes in die Maske eines Löwen würde uns ſeine reinmenſchliche Bedeutung entrücken, und die Wunderkraft, die von ihm ausgeht, konnte ſich blos paſſiv in den erſchreckten Tyrrhenern ausdrücken; ein vollkommen anſchaubares Mittelglied, welches die Plaſtik verlangt, fehlte hier, und ſomit auch die Möglichkeit, ein ächt künſtleriſches Intereſſe zu erregen, welches wohl allenfalls in der Poeſie, dem Gebiete der bloßen Vorſtellung, aber nicht auf dem Felde der handfeſten und handgreiflichen Plaſtik durch eine phantaſtiſche Wunderwelt befriedigt werden kann. Die Lücke einer unſichtbaren, wunderbar bewegenden Kraft zwiſchen dem Gotte und den Tyrrhenern hat daher der Künſtler gefüllt mit den Satyrn und Silenen, den ſteten Begleitern des Gottes, das iſt mit der Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit einer menſchlichen That, eines menſchlichen Kampfes. Das Ganze iſt nun ein ächt plaſtiſcher Gegenſtand geworden, ein ethiſch-dramatiſcher Gehalt in vollſtändigſter Anſchaubarkeit. Nur in wenigen Figuren am Ende des Reliefs iſt die Verwandlung der Tyrrhener in Delphine angedeutet.

In der Mitte ruht in der reizendſten Jünglingsgeſtalt und ſorgloſer, unbefangener Göttlichkeit Dionys, auf einem Felſen als gewaltiger Naturgott mit einem Löwen ſpielend, der nach der Weinſchale verlangt. Dieſes Thier vertritt hier zugleich den Löwen, in welchen der Gott, nach dem Mythus, ſich verwandelt; die Schale vertritt die Ströme des Weines und die Rebenranken des Wunders. Neben Dionys links und rechts zwei junge Satyrn in bequemer Ruhe ſitzend. Dann folgt zu beiden Seiten in höchſt lebendigen Gruppen die Züchtigung der gottvergeſſenen Tyrrhener durch ſchwärmeriſch-kampfluſtige Satyrn. Das Ideal eines Praxiteles iſt in dieſen ſchlanken und kräftigen Geſtalten, und die Vorbilder des Bachiſchen Taumels, wie Skopas ſie aufgeſtellt hat, kaum zu verkennen. Der Wechſel ebenſo kühner, als naturwahrer und zierlicher Stellungen iſt auch hier bewunderungswürdig und ein gewiſſer Anflug von Ironie höchſt ergötzlich. Unübertrefflich iſt ein alter, etwas murrköpfiger Satyr, der ſich von einem Baumſtamme einen tüchtigen Knüttel, weniger zum Kampfe, als kurzweg zum Los- und Todtſchlagen brechen will; denn die Tyrrhener haben überall ſchon den Kürzeren gezogen. Daß, wie von Einigen behauptet wird (Müller Handb. S. 122. 123.), die Ausführung minder ſorgfältig iſt, möchte ſich aus bloßen Zeichnungen nicht beſtimmen laſſen.

D.

Euphranor und Lyſippus.

In allen den Künſtlern und Kunſtſchulen, die wir bisher angeführt haben, herrſchte noch der Geiſt des Phidias und der attiſchen Schule vor. Die Bildung der Göttergeſtalten wurde weitergeführt und zur höchſten charaktervollen Idealität erhoben, die Menſchengeſtalt wurde in ein bewegtes Leben eingeführt, wiewohl dieſes ſelbſt meiſt auf den Kreis des Mythus beſchränkt blieb. Lebendiger Ausdruck, Grazie und ſeelenvolle, wahrhaftige Darſtellung des Affectes und des tragiſchen Pathos hatte die letzten Künſtler ausgezeichnet.

In Euphranor und Lyſipp ſcheint ſich die Schule des Polyklet, die argiviſch-ſicyoniſche, fortzuſetzen und abzuſchließen. Körperliche Wohlgeſtalt, eine vollendete Proportion, und die Darſtellung heroiſcher und athletiſcher Körper war ihr Hauptaugenmerk geweſen. So wird denn nun von Lyſipp das Ideal aller Heroen, das des Hercules, vollendet, und auch Athletenſtatuen gehen noch aus ſeiner Hand hervor; aber in der Regel treten ſchon die idealiſirten Porträtſtatuen mächtiger Fürſten, an ihrer Spitze Alexander der Große, an ihre Stelle. Hercules und Alexander der Große, das ſind die Angelpunkte der Lyſippiſchen Kunſt.

O. Jahn hat gut bemerkt: „Einen Homeros, welchen Alexander dem Achilles beneidete, konnte ihm ſeine Zeit nicht bieten; aber ſie gab ihm den Lyſippos, welcher von dem Geiſt der großen, thatenreichen Zeit beſeelt war, in welcher er lebte. — — Alles verkündet,

daß Lyſippos der ächte Sohn ſeiner Zeit war, in welcher ein kühner und großer Geiſt Schwierigkeiten, welche unüberwindlich ſchienen, zu beſiegen und in überlegener Herrſcherkraft das Außerordentliche zu erreichen vermochten." (Die helleniſche Kunſt. Greifswalde 1846. S. 20.)

Große politiſche Veränderungen hatten ſich indeſſen vorbereitet. Das öffentliche Leben der griechiſchen Staaten war mehr und mehr geſunken. Das Sittenverderbniß ſchlägt immer tiefere Wurzeln. Der edle Bürgerſinn, welchem die Kunſt ihre größten Werke, ihre mächtigſte Förderung zu danken hatte, fing an dahinzuſchwinden. Alle Kräfte waren früher auf das Gemeinweſen gerichtet; während die herrlichſten Tempel emporſtiegen, blieben die Wohnungen der Privatleute unanſehnlich. (Privatus illis census parvus erat, commune magnum.) Demoſthenes (orat. in Mid.) bemerkt, daß die Wohnungen eines Ariſtides, Miltiades und Anderer ſich nicht vor denen ihrer Nachbarn auszeichneten; aber dieſelbe Stelle zeigt, daß es zu Demoſthenes' Zeit ſchon anders geworden war. Was indeſſen der Kunſt von der einen Seite an Lebenskraft entzogen ward, erſetzte ſich wieder von der anderen. Es iſt, als ob die Götter die Kunſt, welcher ſie ihre erhabenſte und erfreulichſte Verherrlichung dankten, auch unter ihren beſondern Schutz genommen hätten. Die Macedonier, als Halbbarbaren betrachtet, ſchließen ſich mehr und mehr der helleniſchen Cultur an. Schon Archelaus begünſtigt griechiſche Kunſt und Wiſſenſchaft. An ſeinem Hofe verweilten Euripides und Zeuxis. Philippus gewinnt Einfluß in die politiſchen Angelegenheiten. Durch die Waffen der Gewalt und der Liſt, mehr noch durch die furchtbarſten Bundesgenoſſen: die Zwietracht und Unentſchloſſenheit ſeiner Gegner, erringt er die Hegemonie. Die entſcheidende Schlacht bei Chäronea wurde Ol. 110, 3. (v. Chr. 338) geſchlagen. Philippus' Sohn vollendet das Werk ſeines Vaters mit der ſchaudervollen Zerſtörung Thebens (335). Aber Alexander rühmte ſich, dem alten, mythiſchen Geſchlechte der Aeakiden entſtammt zu ſein, Ariſtoteles war ſein Lehrer geweſen, und der Vater des ächten Hellenismus, Homer, hatte ſeinen jugendlichen

Geiſt erfüllt. Den Homeriſchen Helden nachzueifern, war der Drang des begeiſterten Jünglings. So iſt Alexander keine dem alten ächten Hellas und ſeiner Kunſt fremdartige Erſcheinung. Seine Erziehung, ſein Charakter, ſeine Thaten führen uns in Ariſtoteles den in Freiheit denkenden Geiſt der Griechen auf ſeiner höchſten Stufe, in Homer die allumfaſſende griechiſche Poeſie, in dem Zug nach Perſien die politiſche That vor Augen. Was das politiſche Griechenland nur geahnt, gewünſcht oder als naturnothwendig erkannt, das ſetzte Alexander in's Werk, die völlige Beſiegung des perſiſchen Erbfeindes, die Herrſchaft der Hellenen über die Barbaren, der freien Humanität über ein von den Göttern ſelbſt, von der Natur zur Knechtſchaft beſtimmtes Geſchlecht.

I. Euphraner.

Euphraner wird der Iſthmier genannt und ſeine Blüthezeit von Plinius in die 104. Olympiade geſetzt. — Er war ein umfaſſender Geiſt, war Erz- und Marmorbildner, Gälater und Maler, und in jeder Sphäre gleich ausgezeichnet. Admirandum facit, ſagt Quintilian (XII, 10, 6.), quod et ceteris optimis studiis inter praecipuos, et pingendi fingendique idem mirus artifex fuit. — Und Plinius (XXXV, 40.): docilis et laboriosus ante omnes et in quocunque genere excellens ac sibi aequalis.

Euphraner war ganz beſonders Maler. Er vollendete das Heroenideal: primus videtur expressisse dignitatem Heroum. Als höchſtes Idealbild der Formſchönheit und Größe galt aber ſein Theſeus. Er hatte ihn im Wettkampfe mit Parrhaſius gemalt, und rühmte von dem ſeinigen, er ſei mit Rindfleiſch, der Theſeus ſeines Nebenbuhlers dagegen mit Roſen genährt: *τὸν μὲν ἐκείνου ῥόδα βεβρωκέναι, τὸν δὲ ἑαυτοῦ κρέα βόεια* (Plut. glor. Ath. exc. p. 178.). Mit Polyklet hatte er ein ſorgfältiges Studium der Proportionen des menſchlichen Körpers gemein (primus videtur usurpasse symmetriam), aber man tadelte an ſeinen Werken, daß ſeine Köpfe ſowie die Gelenke im Verhältniß zu der ſchlankeren

Proportion des übrigen Körpers zu groß gehalten wären: sed fuit in universitate corporum exilior, capitibus articulisque grandior. Wie Polyklet's Kanon das Resultat streng wissenschaftlicher Studien gewesen war, so trat Euphranor auch als Schriftsteller auf mit mehreren Werken über Colorit und Proportion; volumina quoque composuit de symmetria et coloribus. — Polyklet soll die volle Größe und Hoheit der Götterideale im Vergleich mit einem Phidias nicht erreicht haben. Auch in dieser Hinsicht bieten sich Vergleichungspunkte zwischen dem größten Künstler der argivischen Schule und zwischen Euphranor dar. In einem Porticus des Ceramicus zu Athen waren nebst mehreren anderen Gemälden des Euphranor auch ein δωδεκάθεος. Alle Hoheit und Majestät hatte der Künstler hier schon im Bilde des Neptun erschöpft, und mit aller Anstrengung des Geistes gelang es ihm nicht, sich über diesen Neptun noch höher, bis zu dem höchsten Gottideale des Jupiter zu erheben. Neptuni imaginem quam poterat excellentissimis majestatis coloribus complexus est perinde ac Jovis, aliquanto augustiorem repraesentaturus. Sed omni impetu cogitationis in superiori opere absumpto, posteriores ejus conatus assurgere, quo tendebant, nequiverunt. (Val. Max. VIII, 11.) Eustathius (zu Il. I, 529.) fügt die Anekdote hinzu, daß die bekannten Verse Homer's, welche auch dem Phidias bei der Bildung seines Jupiter vorschwebten, dem Künstler aus der Verlegenheit halfen. In demselben Porticus des Ceramicus befand sich ein anderes berühmtes Gemälde des Euphranor, ein Schlachtstück: der Reiterkampf der Athener mit den Thebanern unter den Thoren von Mantinea; im Gewühl des Kampfes war ausgezeichnet auf Seite der Böotier Epaminondas, unter den Athenienſern Gryllus, der Sohn des Xenophon. (Paus. VIII, 9, 5.) Eine kurze Schilderung des Plutarch lehrt uns, daß dieses Bild, dem darzustellenden Gegenstande gemäß, von der höchsten Kraft und Energie beseelt war: *καὶ πάντων ὁρᾶν ἐν εἰκόνι τῆς μάχης τὸ σύγγραμμα* (l. σύγχυσιν, confusionem?) *καὶ τὴν ἀντέρεισιν ἀλκῆς καὶ θυμοῦ καὶ πνεύματος γεγονέναι.*

Ebenſo berühmt aber war Euphranor als plaſtiſcher Künſtler. Was wir von ſeinem Style als Maler berichtet haben, wird auch auf die plaſtiſchen Werke des Euphranor anzuwenden ſein. Er verfertigte Koloſſalſtatuen aus Marmor und Erz, wie Werke untergeordneten Ranges, Geräthe z. B., mit gleicher Vortrefflichkeit. Unter den letzteren werden beſonders ſeine scyphi gerühmt; σκύφος (ὁ und τὸ) ein großer runder Becher mit kleinen Henkeln, gewöhnlich in der Hand von trinkluſtigen Centauren oder des zechenden Hercules (bibax), daher auch Herculesbecher genannt.

Von ſeinen vorzüglichſten Statuen werden beſonders namhaft gemacht: 1) Königin Philipp und Alexander der Große auf einer Quadriga. 2) Apelle παρεδρος in der oben angeführten Halle des Ceramicus. 3) Latona mit ihren beiden Kindern, wahrſcheinlich vor dem Drachen Python fliehend; zu Rom im Tempel der Concordia. 4) Zu Rom ſah man eine Minerva — Catuliana genannt, von Q. Lutatius Catulus am Fuß des Capitol geweiht. 5) Triptolemus — Bonus Eventus — in der Rechten eine Schale, in der Linken eine Aehre und den Mohnſtengel haltend. (Böttiger Vaſengemälde I, S. 211. 215. Auch auf Gemmen.) 6) Hellas und Arete, wenn die Lesart des Plinius richtig iſt. Wahrſcheinlich eine Gruppe. Arete bekränzt das perſonificirte Griechenland.

Alle dieſe Werke waren aus Erz. Aus demſelben Materiale hatte er auch ſeine berühmteſte Statue, ſeinen Paris gefertigt. Man bewunderte an dieſem Bilde die glückliche Miſchung von Heldenkraft und weichlicher Sinnlichkeit. Euphranoris Paris Alexander est in quo laudatur, quod omnia simul intelligantur, judex Deorum, amator Helenae et tamen Achillis interfector. (Plin.) Unnöthig waren die Zweifel an der Möglichkeit, dieſe widerſprechenden Eigenſchaften blos durch Ausdruck und Geberde ohne Beihülfe von Symbolen und Attributen auszudrücken. Jeder Charakter iſt ein complicirter, aus verſchiedenen, nicht ſelten widerſtrebenden Momenten gemiſcht. Welche Widerſprüche oft in der Phyſiognomie eines einzigen Kopfes! Bekannt aber iſt die Meiſterſchaft der grie-

chiſchen Künſtler, den Ausdruck in der Schwebe zu halten, ſo daß bei der längeren Betrachtung des Bildes — eine Erfahrung, die Jeder an ſich machen kann — bald dieſer bald jener Charakter das Uebergewicht zu erhalten ſcheint, und eben dadurch die wunderbarſte Täuſchung einer lebendigen Seele hervorbringt. — Das Bild des Paris findet ſich ſehr häufig in Gemälden, Reliefs, Gemmen, auch Statuen. Charakteriſtiſch iſt die phrygiſche Mütze. Oft erſcheint er auch ganz im orientaliſchen Coſtüm als vollendeter Weiberfreund und aſiatiſcher Stutzer, *ἀνδρὸς εἰμένον ἁπαλῇ, — βαρβάρῳ χλιδήματι.* (Eur. Iph. Aul. 73. 74.) So in einer ſchönen Statue des vaticaniſchen Muſeums, (Mus. Pio-Clem. II, 37., Kupfer zu Meyer's Kunſtgeſchichte t. II, F.), vielleicht eine Copie nach Euphranor. Der Kopf hat wirklich einen Ausdruck von Unentſchiedenheit. In verächtlicher Weichlichkeit und Geckenhaftigkeit wird Paris übrigens nirgends vorgeſtellt.

II. Lyſippus.

Lyſippus aus Sicyon war um Ol. 114. thätig, ein Erzbildner wie Polyklet, von erſtaunlicher Fruchtbarkeit und ungeheurer Thätigkeit. Von dem Erlöſe einer jeden Statue pflegte er einen Gold-Denar zurückzulegen, und der Erbe fand nach dem Tode des Künſtlers nicht weniger als fünfzehnhundert. Um dieſe Anekdote nicht allzu unwahrſcheinlich zu finden, muß man bedenken, daß Lyſipp als Erzbildner nur das Modell zu fertigen brauchte.

Der Altmeiſter der ſicyoniſch-argiviſchen Schule, Polyklet, ſcheint in vielen Stücken auch ſein Vorbild geweſen zu ſein, ohne deshalb ſeine eigene Anſicht zu beſchränken und ihn den Anforderungen ſeiner Zeit zu entfremden. Den Doryphoros des Polyklet pflegte Lyſippus ſeinen Lehrer zu nennen (Cic. Brut. 86.), und wie Polyklet bildete auch er einen Apoxyomenos, welchen ſpäter M. Agrippa vor ſeinen Thermen weihte, und Tiberius, hingeriſſen von der Schönheit dieſer Statue, in ſeine Wohnung verſetzte, aber als ſich der Unwille des Volks im Theater laut äußerte, und man

die allbewunderte Statue zurückverlangte, ſich genöthigt ſah, ihr wieder die alte Stelle anzuweiſen. — Statuen des Lyſippus wurden mit Werken des Polyklet ſogar verwechſelt. Daraus erklärt ſich wohl die wunderliche Nachricht bei Apulejus (Florid. 1.), daß nur Polyklet den Alexander aus Erz gebildet. Auch einen Hephäſtion des Lyſippus hielt man für ein Werk des Polyklet. Indeſſen diente Lyſippus der Kanon des Polyklet nur zu einer feſten Baſis, auf welcher er ſeine eigenen freigeſchaffenen Formen ſicher bauen konnte, nur zum Geſetze, welches ſeine Freiheit ſicherte; wobei es indeſſen immer noch möglich, ja ſogar wahrſcheinlich iſt, daß Lyſipp bei ſeinen erſten Kunſtſtudien ſich ſtreng an dieſes Muſter hielt. Denn wenn die Proportionen des Polyklet ein Maaß feſtſetzten, nach welchem ſeine Statuen als quadratae erſchienen, ſo verringerte Lyſipp die Größe des Kopfes, bildete den Körper ſchlanker und gleichſam trockener, und wußte dadurch ſeinen Figuren den Anſchein einer größeren, leichteren Höhe zu geben. Hören wir hierüber den Plinius ſelbſt. Seine Worte enthalten noch einige andere bemerkenswerthe Winke. „Statuariae arti plurimum traditur contulisse, capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum major videretur. Non habet latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodivit, nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando: vulgoque dicebat, ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse. Propriae hujus videntur esse argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus.“ (XXXIV, 19, 6.) Die Symmetrie, d. i. die Proportion wird in der eben angeführten Stelle als Gegenſtand beſonderer Studien des Lyſipp hervorgehoben. Wir erkennen hier deutlich wieder den Kanon des Polyklet, zugleich aber auch die Umbildung deſſelben zu einem neuen Kanon, der menſchlichen Wohlgeſtalt, welcher den Bildern des Lyſippus zu Grunde lag, und für die kommenden Zeiten, wie wir nicht blos vermuthen dürfen, einen ebenſo dauernden und entſchiedenen Einfluß ausübte, wie früher der Kanon des Polyklet. Und wirklich in den ſchönſten noch erhaltenen

Statuen, welche aus ſpäteren Zeiten der Kunſt zu uns gekommen ſind, bemerken wir gerade dieſe Verjüngung der Köpfe, welche Lyſippus zuerſt eingeführt haben ſoll. Freilich iſt Alles dies nicht im ſtrengſten Sinne zu nehmen, und wir dürfen nicht glauben, als ob Statuen von ſchlankeren Verhältniſſen nicht auch ſchon vor Lyſipp gebildet worden und mehr gedrungene Proportionen nicht aus der Werkſtatt ſeiner Nachfolger hervorgegangen wären. Selbſt unter den Statuen Lyſipp's werden ſich Ausnahmen gefunden haben. Nur von einem Durchſchnitt kann die Rede ſein, nur von der gewöhnlichen Proportion derjenigen Statuen, wo der darzuſtellende Gegenſtand ſelbſt nicht unbedingt eine rein individuelle Darſtellung auch in Beziehung auf Proportion erheiſchte. — Die ideale Richtung, die ſich ſchon in dem Proportionenſyſteme des Lyſippus auszeichnete und ſelbſt in ſeinen Porträtſtatuen ſich nicht verleugnete, lenkte dieſen großen Künſtler übrigens keineswegs von dem griechiſchen Kunſtgeſetze der Wahrheit und naturgemäßer Lebendigkeit ab. Vielmehr wird gerade in dieſer Hinſicht Lyſippus dem Praxiteles gleichgeſtellt. Ad veritatem Lysippum et Praxitelem accessisse optime affirmant, heißt es bei Quintilian (XII, 10.), und Properz (III, 8.) ſingt:

Gloria Lysippo est animosa efflngere signa.

Wie für ihn der Kanon des Polyklet nicht Vorbild einer ſclaviſchen Befolgung todter Regeln war, ſondern Gegenſtand eines ſelbſtſchaffenden Studiums, ſo ſuchte er auch in den Werken anderer Künſtler, welche ſeine Erfahrung bereichern konnten, nicht den Künſtler, ſondern die Kunſt ſelbſt, das heißt die Idee. Daher der merkwürdige Ausſpruch des Varro: Artificum priorum vitiosa non est secutus, sed artem. Das Studium der Kunſt aber in ihrem Weſen führt von ſelbſt auf das Studium der Natur zurück, oder beides vielmehr bedingt ſich gegenſeitig, und ſo bedurfte es für Lyſipp wohl nicht erſt der Weiſung des Malers Eupompus, welcher auf die Frage des Lyſipp, wen er ſich von ſeinen Vorgängern zum Muſter nehme, nach der verſammelten Volksmenge hinwies, und bemerkte, naturam ipsam imitandam esse, non artificem. Auf

dieſem Wege glückten ihm wohl manche Aperçus, ſeine Beobachtungen bedeutſamer Eigenheiten, welche dem gewöhnlichen Auge entgehen, von früheren Künſtlern, die mehr nur das Große und Erhabene ſuchten, vielleicht auch abſichtlich übergangen wurden. Er benutzte zartere charakteriſtiſche Züge, das Intereſſe, die tiefere Bedeutung des Werkes zu erhöhen, das ſpecifiſch Individuelle hervorzuheben, oft in unſcheinbaren Nebendingen. Das ſind wohl die **argutiae custoditae in minimis quoque rebus** des Plinius *). — Ein beſonderes Verdienſt, hieß es endlich in der angeführten Stelle, erwarb ſich Lyſippus um die Bildung der Haare, und dieſer uns vielleicht geringfügig ſcheinende Umſtand trug gewiß nicht wenig dazu bei, dieſem Künſtler die vollendetſte Naturwahrheit zuzuſprechen. Die Haare hatten in Bronzeſtatuen noch immer viel von der alterthümlichen, ſyſtematiſchen Steifheit beibehalten. Nach dem Vorbilde der Marmorſtatuen, bei welchen frühzeitig auch in dieſem Theile des menſchlichen Körpers auf die Wirkung von Schatten und Licht Rückſicht genommen wurde, ordnete Lyſipp auch das Haupthaar ſeiner Bronzen in freieren, maleriſchen Partieen.

Die Werke des Lyſippus.

1) Zahlreiche Götterbilder. Unter anderen: Die Statue des Bacchus auf dem Helikon (Pauſ. IX, 30, 1.), und des Amor zu Thespiä (Pauſ. IX, 27, 3.). — Den Jupiter bildete er viermal: einen Jupiter auf dem Forum zu Sicyon, Jupiter Nemeus zu Argos, Jupiter mit den Muſen zu Megara. Der berühmteſte war ſein Jupiter zu Tarent, ein Koloß von 40 Ellen Höhe. Seltſam lautet ein Bericht des Plinius (XXXIV, 18), daß der eine Arm der Statue beweglich war, damit kein Sturm ſie niederreißen könne, und daß in einiger Entfernung eine Säule an der Seite angebracht war, woher am meiſten Gefahr drohte. Fabius Maximus ließ bei der Einnahme der Stadt die Statue

*) Vergl. Karl Friedr. Hermann. Ueber die Studien der griechiſchen Künſtler. S. 32 u. 42. Anm. d. H.

unberührt wegen der Schwierigkeit, ſie vom Platze zu bringen. — Koloß des Neptun zu Korinth. Wahrſcheinlich iſt es Lyſipp, welchem das Ideal dieſes Gottes ſeine Vollendung verdankte. Uebrigens beſitzen wir nur ſehr wenige authentiſche, ſo häufig wir ihn in Reliefs des älteren Styles, dann auf Münzen und in hoher idealer Vollendung auf Gemmen erblicken. — Eine nicht ganz authentiſche und überdies mittelmäßige Statue des Neptun befindet ſich jedoch im Mus. Pio-Clem. I, 33., eine wohl mehr verbürgte in Neapel und eine kleine Bronze aus Herculanum ebendaſelbſt. S. dieſe M. u. Oeſt. II, 76. Nr. 71. Eine kleine gutgedachte Statue beſitzt die Antikenſammlung in Dresden, Nr. 70. Als Beiſpiel eines Neptun im älteren Styl mag ein Relief in der loggia scoperta des Vatican gelten. (M. u. Oeſt. Nr. 73.) Beſonders charakteriſtiſch iſt ein Kopf des Neptun im Muſeo Chiaramenti zu Rom. (M. u. Oeſt. Nr. 67.) Ob in irgend einem der noch vorhandenen Bildwerke eine Nachahmung oder Copie des Lyſippiſchen Werkes verborgen ſei, iſt nicht zu ermitteln. Im Allgemeinen iſt die Bildung des Neptun jener des Zeus verwandt. Er iſt Zeus des Meeres; doch die Proportion iſt ſchlanker und weniger gedrungen, wiewohl mit ſtärker hervorgehobenen Muskeln. Auch die Bildung des Geſichtes ähnelt dem Jupiter, nur fehlt ihr die höchſte göttliche Klarheit und Ruhe, und das Haupthaar iſt mehr durcheinandergeworfen, zerſtreut und mit dem Ausdruck einer gewiſſen Wildheit geſträubt. Neptun iſt über das Elementariſche, über die Natur des Meeres nicht hinausgekommen und wirkt nicht in der reinen ätheriſchen Höhe wie Jupiter.

2) Kreis der Herculeswelt.

Lyſipp vollendete das Ideal des Herculeſ und entwickelte es nach allen Seiten. Angeführt werden a) die Kämpfe des Herculeſ (ἆθλοι Ἡρακλέους), einſt zu Alycia in Acarnanien, und von da nach Rom gebracht. Häufige Darſtellung der Kämpfe des Herculeſ auf Reliefs und Gemmen, dort verbunden, hier ein-

zeln. Vier Statuen, vielleicht nach Lyſippiſchen Muſtern, welche zu Oſtia gefunden wurden, befinden ſich im Mus. Pio-Clem. II, t. 5. 6. 7. 8. Hercules mit Diomedes, Geryon, mit dem Cerberus und dem Eber (nicht mit dem Dreifuß). — b) Ein eherner Koloß des Hercules, urſprünglich auf der Akropolis zu Tarent, aber von Fabius Maximus nach Rom gebracht und im Capitol aufgeſtellt. (Plin. a. a. O. Plut. Fab. M. 22.) Von hier wanderte er ſpäter nach Byzanz, wo er bei der Eroberung Conſtantinopels durch die Lateiner im Jahre 1204 zu Grunde ging. Nicetas (de statuaria Constant. c. 5.) hat dieſe Statue beſchrieben. (Vgl. Gibbon XVII. S. 21.) Nach ſeiner Angabe hat ein Schenkel des Hercules die Größe eines gewöhnlichen Mannes. Es war Hercules, nach vollbrachten Arbeiten ruhend, aber noch ſorgenvoll und tiefgebeugt; Bogen, Köcher und Keule waren abgelegt. Er ſaß auf einem Weidenkorbe, worüber die Löwenhaut lag. Der eine Arm, in deſſen Hand das Haupt ruhte, war auf das gebogene Knie geſtützt, der andere auf dem Beine ausgeſtreckt. Dieſe Vorſtellung ſehen wir mit geringen Abweichungen noch ſehr häufig auf Gemmen, welchen ohne Zweifel das Original des Lyſipp zu Grunde lag. (Vgl. M. u. Oeſt. I, Nr. 156. Götzinger Nr. 46. und beſonders 47.) — c) Hercules von der Macht des Eros niedergebeugt. Die Idee iſt aus Epigrammen bekannt (Anth. Planud. IV, 103. 104.), und ähnliche Vorſtellungen finden ſich häufig auf Gemmen. (Götzinger Nr. 44. M. u. Oeſt. 157.) Hercules iſt auf das eine Knie niedergeſunken, nur Einer großen Macht unterliegend; vergebens erhebt er die Keule gegen Eros, der ſich ihm auf den Nacken geſchwungen hat. Doch iſt dies keineswegs komiſch gefaßt. Tiefer Ernſt und Unmuth iſt in den Zügen des Hercules zu erkennen. Die höchſte Kraft hat vergebens gekämpft und unterliegt nur widerſtrebend und unmuthsvoll. —

d) Hercules ἐπιτραπέζιος. So hieß ein kleines Herculesbild (Hercules bibax), welches auf die Tafel trinkluſtiger Gäſte geſtellt ward. In Haltung und Ausdruck ſprechen ſich die Worte des Hercules in der Alceſtis des Euripides aus (763):

„Sei froh und trinke; stets nur den heut'gen Lebenstag
Betrachte als Dein, dem Zufall dient das Weitre."

Es war der ruhende, verklärte, seiner Seligkeit genießende Hercules. Er saß auf einem Felsen, der mit der Löwenhaut bedeckt war; in der Rechten hielt er den Becher, die Linke ruhte auf der Keule, das heiterlächelnde Haupt gen Himmel gerichtet: spectat resupino sidera vultu. (Martial. ep. IX, 44.) Bewundert wurde der Ausdruck von Kraft und gewaltiger Stärke, ja der Schein von Kolossalität, welcher hier im engsten Raum zusammengedrängt war. „Klein war das Bild anzusehen, aber groß wurde es empfunden."

— — — — — — parvusque videri
Sentirique ingens, et cum mirabilis intra
Stet mensura pedem, tamen exclamare libebit
(Si visus per membra ferus) hoc pectore pressus
Vastator Nemees: haec exitiale ferebant
Robur, et Argoea frangebant brachia remos.
(Stat. sylv. IV, 6. Herc. Epitr. Novii Vindicis v. 37 sqq.)

Die griechische Kunst besitzt überhaupt ein doppeltes Ideal des Hercules, den irdischen, mühevoll kämpfenden oder nur momentan rastenden, und den himmlisch ruhenden, durch das ätäische Feuer bereits geläuterten, der Götterseligkeit sich erfreuenden. Von beiden hatte Lysipp das höchste Ideal aufgestellt und von beiden besitzen wir noch vortreffliche Nachbildungen.

Betrachten wir erst das Lysippische Ideal des irdischen Hercules, so ist vielleicht eine Kopie des ehernen Hercules erhalten, welchen Pausanias auf dem Markte zu Sicyon sah. (II, 9, 7.)

Der Farnesische Hercules.

Am Palatin zu Rom wurde eine Herculesstatue ausgegraben mit der Inschrift *Λυσίππου ἔργον*. Sie steht jetzt in der Nische eines Hofraumes im Palast Pitti zu Florenz. (M. u. Oest. I, Nr. 151.) Die Statue ist von Marmor, und kann schon darum kein wirkliches Originalwerk des Lysipp sein; überdies ist sie, was

die Ausführung betrifft, von der ſchlechteſten Arbeit, ſonach ohne Zweifel die Copie eines Künſtlers von untergeordnetem Range, jedoch nach einem berühmten Lyſippiſchen Werke. Nun entſpricht aber dieſe Statue in ihrer Anlage vollkommen dem berühmten Farneſiſchen Hercules (M. u. Oeſt. Nr. 152), und wir haben ſonach in dieſem eine vortreffliche, des Urbildes würdige Copie einer Lyſippiſchen Statue zu erkennen. Der Künſtler hat ſich genannt; *Γλυκων Ἀθηναιος εποιει* ſteht auf dem Felſen, welcher der Keule zur Stütze dient. Die Gurtform des ω zeigt übrigens, daß die Statue nicht lange vor Chriſti Geburt kann gefertigt ſein. Die Statue wurde in den Thermen des Caracalla gefunden, kam in den Palaſt Farneſe und von da nach Neapel. Die Hand mit den Aepfeln iſt neu. Beide Beine waren abgebrochen und Della Porta ergänzte ſie. Später fand man die ächten, die dann 1787 angeſetzt wurden. Die Statue iſt von koloſſaler Größe, 11 neapolitaniſche Palmen hoch. Hercules ſtützt ſich mit dem linken Arm auf die mit der Löwenhaut bedeckte Keule. Die Stellung iſt die eines Ruhenden, das Haupt geſenkt. — Die Lyſippiſche Proportion zeigt ſich auf den erſten Blick in dem Verhältniſſe des kleinen Kopfes zum übrigen Körper. In dieſem aber erkennt man die Rieſenform einer ungeheuren, unerſchöpflichen Stärke. Der Nacken iſt in Wahrheit der eines Stiers, Bruſt und Schulter von mächtiger Breite, hochgewölbt; alle Muskeln des Körpers herausgearbeitet, durch ſtete Kämpfe zur höchſten Fülle ausgebildet, wie zu Hügeln aufgewulſtet; jeder Muskel ein Koloß für ſich. Das Angeſicht iſt ſehr zuſammengefaßt, mächtig verdrängend der untere Theil der Stirn. Dichte kurze Locken decken das Haupt und Alles iſt Ausdruck der Kraft. Es iſt, wie geſagt, ein ruhender Hercules, aber nicht einer Ruhe hingegeben, welche bereits den letzten ſeiner Kämpfe krönte, es iſt noch keine himmliſche Ruhe; die Laufbahn des mühevollſten Heldenlebens iſt noch nicht geſchloſſen. Dieſer Hercules ruht nur von einem kaum beendigten Kampf, und ſammelt Kraft, um im nächſten Momente einem zweiten entgegenzutreten. Die Muskeln ſcheinen noch von der Anſtrengung zu glühen, und heiß

rinnt das Blut durch die geſchwollenen Adern. Ein finſterer Ernſt ruht auf der eiſernen Stirn und in dem trübgeſenkten Blicke. Es iſt der Held, der nicht als munterer Abenteurer die Welt durchſtreift, ſondern verfolgt iſt von einer zürnenden Gottheit, und ihrem Dienſte preisgegeben in ſtetem mühevollem Kampf ſein Daſein abbüßt.

Der Torſo des Vatican.

Wir verbinden hiermit zugleich das zweite Ideal des Hercules, welches ſich am reinſten in dem ſogenannten Torſo von Belvedere erhalten hat. Dieſes koſtbarſte aller Fragmente wurde zur Zeit Julius' II. im Campo del Fiore gefunden, wo das Theater des Pompejus ſtand. Der Inſchrift zufolge iſt es das Werk des Apollonius, Sohn des Neſtor. Auch hier iſt das Σ ſchon curſiv. Der Torſo ſitzt auf einer Löwenhaut, mit vorgebeugtem und zur Seite geneigtem Oberleib. Leider fand ſich das Werk in ſehr verſtümmeltem Zuſtande. Das Haupt, beide Arme ganz, und die Schienbeine fehlen. Dennoch war dieſer Statuenkrüppel, dieſer Herculesinvalid vor jeder der Gegenſtand höchſter Bewunderung. (Sage von dem blinden Michel Angelo — begeiſterte Beſchreibung Winckelmann's, Werke I, 267. VI, 165.) Es iſt wieder der ruhende, aber der himmliſch ruhende, der vergötterte Hercules. Die Muskeln ſind gewaltig, aber mit den ſanfteſten Umriſſen ſich in einander verlierend, „wie in einer anhebenden Bewegung des Meeres die zuvor ſtille Fläche in einer neblichten Unruhe mit ſpielenden Wellen anwächſt, wo eine von der anderen verſchlungen, und aus derſelben wieder hervorgewälzt wird." (W. I, 272.) „In die edle Form iſt gleichſam die Unſterblichkeit eingehüllet, und die Geſtalt iſt blos wie ein Gefäß derſelben. Der Körper iſt von den Schlacken des Irdiſchen gereinigt. Kein Bedürfniß menſchlicher Nahrung, keine Ader iſt ſichtbar." — Verſchieden ſind indeſſen die Meinungen über die Art, wie dieſer Torſo zu ergänzen wäre. Er iſt immer noch ein Kunſträthſel. Nach Winckelmann hatte er den einen Arm über das Haupt gelegt, und ſo ſieht man den Ἡρακλῆς ἀναπαυόμενος

allerdings auf Vaſen und Reliefs im Kreiſe von Frauen und Nymphen. Visconti vermuthete eine Gruppe von Hercules und Hebe in ähnlicher Weiſe, wie wir ſie auf einer Gemme mit dem Namen Teukros ſehen. (Tafel a 1, Nr. 2. Mus. Pio-Clem. II, S. 79 ff.) Der engliſche Bildhauer Flaxman hat dieſe Idee ausgeführt. Aber auch hier finden ſich Schwierigkeiten. Für mich iſt es das Wahrſcheinlichſte, daß die Grundidee dieſes herrlichen Werkes in dem Herakles Epitrapezios des Lyſipp zu ſuchen iſt. Gewiß war das Haupt des Torſo nach Oben gerichtet, und die Linke auf die Keule geſtützt, das Symbol ſeines irdiſchen Kampfes und ſeiner Mühſale, und in der Rechten hielt er die Schale mit dem Trank der Unſterblichkeit. Eine gewiſſe Uebereinſtimmung des Styles zwiſchen dem Farneſiſchen Hercules und dem Torſo iſt nicht zu leugnen, und der Unterſchied beider Werke ſcheint vorzugsweiſe nur durch den Gegenſatz eines irdiſchen und eines himmliſchen Hercules bedingt zu ſein.

Porträtſtatuen des Lyſippus.

Lyſiſtratus, der Bruder des Lyſipp, erfand die Kunſt, die Formen des Geſichts in Gyps und Wachs auszugießen, und ſo wurde die vollkommenſte Aehnlichkeit des Porträts auch das Ziel ſeiner Statuen oder Büſten. Hic et similitudinem reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant. (Plin. XXXV, 44.) Er verfolgte alſo den Weg, den früher ſchon Demetrius eingeſchlagen hatte. — Nicht ſo ſein Bruder, der große Lyſippus. Er bildete die Menſchen ja, non quales essent, sed quales viderentur esse.

Auch dem Individuum wohnt eine ewige Idee ſeiner ſelbſt inne. Die alten Perſer ſprechen von einem Ferner, einem ewigen Urbilde auch jedes einzelnen Menſchen. Auf einem Grundweſen ruht jeder individuelle Charakter, jede individuelle Geſtalt. Dieſen innerſten Kern, dieſen urſprünglichen Keim muß der Künſtler aufzufinden wiſſen und aus ihm den Menſchen frei von Allem, was blos zufällig,

was mit jenem inneren Weſen nicht nothwendig verknüpft iſt, gleichſam zum zweiten Male werden und aufwachſen laſſen. Freilich hat jedes Individuum auch ſeinen hiſtoriſchen Charakter; aber der Künſtler muß den Punkt zu finden wiſſen, wo dieſer mit ſeinem natürlichen und ewigen in Eins zuſammenfällt. — Selbſt Zufälligkeiten darf der Künſtler benutzen, aber er muß ihnen einen tieferen Sinn ertheilen und ſie dadurch dem Grundweſen einverleiben. So verfuhr Lyſipp in ſeinen Porträtſtatuen, wie wir aus Schilderungen der Alten erfahren, und in noch erhaltenen Copieen ſehen.

Die Porträtſtatuen des Lyſipp laſſen ſich in zwei Klaſſen theilen. Es waren:

1) Porträtſtatuen, welche, blos nach der Tradition gebildet, rein aus der Idee des Individuums, wie ſolche noch im Bewußtſein der Nachwelt lebte, frei conſtruirt waren. Dieſe waren von jeher in Griechenland üblich, und in dieſe Klaſſe gehört, um nur Ein Beiſpiel anzuführen, der herrliche farneſiſche Kopf des Homer (Tiſchbein Homer I, 1., ſowie der capitoliniſche bei Visconti, Icon. Gr. I, Nr. 1.) — So fertigte Lyſipp die ideellen Porträts der ſogenannten ſieben Weiſen nebſt dem des Aeſop. Die Hermen, welche bei Tivoli in der Villa des Caſſius gefunden wurden und in das vaticaniſche Muſeum kamen (Mus. Pio-Clem. VI, 22—26. Icon. I, t. 9.), ſowie der Aeſopus in der Villa Albani mögen Nachbilder jener Werke des Lyſippus ſein. — Porträtſtatue des Sokrates, welche die Athenienſer in dem Pompejon des Odeums aufſtellen ließen. (Diog. Laert. II, 43.) Zum Grunde lag hier unſtreitig die Bildung des Silen, dieſes Pädagogen des Bacchus, die tiefe, geheime Weisheit unter der Form der Ironie verborgen. (Vgl. Plato Sympos. p. 90 ed. Ast.) Sokrates war σιλὸς und γαλαιχρὰς. (Schol. ad Aristoph. Nub. 223.) Sokrates-Büſten waren ſehr häufig; eine ſehr ſchöne im Mus. Napoléon kann wohl als Copie nach Lyſipp betrachtet werden. (Visconti, Icon. Gr. I, pl. 18.)

2) Wirkliche Porträtſtatuen im ſtrengſten Sinne. Das Ideal Alexander's des Großen.

a) Lyſippus bildete den Alexander in einer ganzen Reihe von Statuen, in den verſchiedenſten Situationen und Altersſtufen, ein ganzes Leben in Statuen. Fecit et Alexandrum Magnum multis operibus a pueritia ejus orsus. Eine ſolche Statue, Alexander im Knabenalter, ließ Nero in ſeinem unverſtändigen Enthuſiasmus vergolden, aber das Gold wieder wegnehmen, weil die Schönheit des Werkes dadurch gelitten hatte. Nun mit ſeinen Goldnarben wurde das Werk nur um ſo mehr geſchätzt. Des Lyſippus Alexanderbilder waren von ſo allgemein anerkannter Vortrefflichkeit, daß dieſer ebenſo eitle als große Eroberer nur von Lyſipp wollte gebildet werden, wie nur Apelles ihn malen und Pyrgoteles in Stein ſchneiden durften. (Apulej. Flor. p. 117. 118.) Lyſipp allein hatte den Charakter des Alexander in ſeiner Weſenhaftigkeit erfaßt, die Uebrigen bildeten nur ſeine äußere Erſcheinung. *Μόνος γὰρ οὗτος ὡς ἔοικε κατεμήνυε τῷ χαλκῷ τὸ ἦθος αὐτοῦ καὶ ξυνεξήιρε τῇ μορφῇ τὴν ἀρετήν, οἱ δὲ ἄλλοι τὴν ἀναστροφὴν τοῦ τραχήλου καὶ τῶν ὀμμάτων τὴν διάχυσιν καὶ ὑγρότητα μιμεῖσθαι θέλοντες, οὐ δυνηθέντων αὐτοῖς τὸ ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες.* (Plut.) Die *ὀμμάτων διάχυσις* iſt die Heiterkeit, Klarheit des Blickes, die *ὑγρότης* mollities, *τὸ ὑγρὸν* das Schmachtende, ein Blick, der ſonſt der Venus eigen, bei Alexander wohl vorzugsweiſe das Schwärmeriſche. — Alexander war ein romantiſcher Held, das wundervolle Indien das Ziel ſeines Zuges, in welchem er ſelbſt bachiſch begeiſterte, den Zug des Dionyſos wiederholte. Jener ſchwärmeriſche Blick, einſeitig aufgefaßt, verwiſchte im Angeſichte das Mannhafte, Löwenähnliche, beſonders wenn nun auch die Angewöhnung Alexander's, den Kopf immer nach der rechten Schulter zu biegen, geiſtlos nachgeahmt wurde. Lyſipp benutzte dieſe Zufälligkeit zur tieferen Charakteriſtik des Alexander, er führte ſie auf das Grundweſen dieſes ſchwärmeriſch-kühnen, excentriſchen Geiſtes zurück. In ſeiner b) Hauptſtatue hatte Lyſipp dieſe Wendung beibehalten, wußte ihr aber durch die Richtung des Blickes nach

Oben einen Ausdruck zu geben, als forderte der Held vom Zeus die Theilung der Weltherrschaft. Daher konnte ein griechischer Epigrammatist später auf die Basis der einen Alexanderstatue des Lysippus schreiben:

Αὐδασοῦντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος εἰς Δία λεύσσων·
Γᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίθεμαι, Ζεῦ, σὺ δ' Ὄλυμπον ἔχε.

Wahrscheinlich ist dies dieselbe Alexanderstatue, welcher Lysipp eine Lanze in die Hand gab. (Plut. de Is. Fac. p. 37.) Er rühmte sich dessen gegen Apelles, welcher den Alexander mit dem Blitz bewaffnet hatte. Die Lanze gab er ihm, wie von den Alten bemerkt wird, *ἧς τὴν δόξαν οὐδὲ εἷς ἀφαιρήσεται χρόνος ἀληθινὴν καὶ ἰδίαν οὖσαν*, als deren wahrhaftigen und unveräußerlichen Ruhm keine Zeit je ihm rauben wird. Jenes schien ihm eine unwahre, nicht aus der einfachen Natur der Sache geschöpfte Hyperbel zu sein. Eine wahrscheinliche Copie dieser Statue besitzen wir in der Alexanderstatue von Gabii. (Visconti Monumenti Gabini tv. 23. M. u. Dest. Nr. 168.) Sie erreicht nicht ganz die Lebensgröße und stellt den Alexander unbekleidet, nur das Haupt mit dem Helme bedeckt vor. Der Behandlung im Einzelnen nach zu schließen, gehört sie wahrscheinlich in die Zeit des Caracalla, welcher besonders das Andenken Alexander's ehrte und dessen Bildniß, wohl vorzugsweise nach Lysippischen Mustern, vervielfältigen ließ. Dem behelmten Kopfe mit der eigenthümlichen Wendung entsprechen auch macedonische Münzen aus der Kaiserzeit, und ein Kopf im Louvre Nr. 648. (Clarac. Pl. 263.)

c) Eine **Reiterstatue** des Alexander mit strahlenförmig wallendem Haupthaare zu Alexandrien. Der herrliche capitolinische Alexanderkopf, den übrigens Manche mit großem Unrecht für einen Helios halten (Sol oriens), mag dieser Statue entnommen sein. (Winckelm. Mon. ined. 175. M. u. Dest. Nr. 159.) Es ist dies ein Kopf von der wunderbarsten Belebtheit und einem Anflug hoher Begeisterung; die Züge individuell, aber bis zum höchsten Punkte der Idealität gesteigert, der nur immer mit der Porträtbildung vereinbar ist. Die Conception desselben ist indessen noch vorzüglicher,

noch großartiger und freier, als die Ausführung, so daß dieser Kopf auf ein ganz ausgezeichnetes Vorbild schließen läßt. Daß dieses aus Bronze gewesen, wie die Reiterstatue des Lysipp, wird aus den angedeuteten Augenbrauen und aus dem durch flache Vertiefungen bezeichneten Augensterne wenigstens wahrscheinlich. Auch die leichte Neigung des Hauptes erinnert an das Alexanderideal des Lysipp, sowie die Bildung des Haupthaares an jenen Lobspruch des Plinius über den Styl desselben Künstlers. Der Künstler unserer Büste wollte den Moment einer lebhaften, raschen Bewegung des Hauptes von der rechten nach der linken Seite hin darstellen, und gab deshalb den Haarlocken die Richtung, als flögen sie, folgend der Bewegung des Kopfes, auf der linken Seite vorwärts gegen das Gesicht hin, auf der rechten aber rückwärts von demselben hinweg. Ein treffliches Beispiel von geistreicher Benutzung der Haare zum Ausdruck und zu der Bewegung des Hauptes. (Meyer zu Winckelmann.)

Von noch erhaltenen Alexanderbildern sind außer diesen letztgenannten noch auszuzeichnen:

α) als treues Porträt die durch den Ritter Azara zu Tivoli entdeckte Büste aus pentelischem Marmor mit der Inschrift *Ἀλέξανδρος Φιλίππου Μακεδόνιος*. Azara schenkte sie Napoleon, jetzt im Louvre. (Visconti Icon. pl. 39. M. u. Oest. 158.) Sie hat ein anderes Kennzeichen der Alexanderköpfe, die *ἀναστολὴ τῆς κόμης*. (Plut. Pomp. 2.) Das Porträt ist hier mit unverkennbarer Treue, mit Leichtigkeit und dem feinsten Gefühl behandelt. Um alle Kraft in der Bildung und dem Ausdrucke sammeln zu können, hat der Künstler jedes Beiwerk verschmäht. Selbst das Diadem fehlt, aber es ist feingedacht, daß man am Hinterhaupte rings im Kreise in der tieferen Lage der Haare noch den Druck bemerkt, den jener königliche Schmuck auf diese ausgeübt hat. In der Stirn erkennt man besonders jenes *ὑγρότητα καὶ λεοντώδες* des Plutarch. Charakteristisch ist an dieser Büste auch das stark-prononcirte und doch rundliche Kinn, von welcher Bildung Aristo-

teles sagt, daß es das Zeichen eines energischen Charakters sei, οἱ ἀκρογένειοι ἔμψυχοι.

β) Kleine bronzene Figur aus Herculanum, nun im Museo Borbonico (M. u. Oest. 170.), Alexander auf dem Bucephalus mitten im Kampfe begriffen. Eine Statuette, welche in eine ältere und bessere Zeit gehört, als das gabinische Marmorbild.

γ) Alexander aus dem Palaste Rondanini, jetzt in der Glyptothek zu München, von Canova falsch zu einem badenden Alexander restaurirt. Er ist im Begriff, sich die Beinschienen anzulegen, und scheint im blühenden Jugendalter vorgestellt zu sein. Wahrscheinlich ist hier der ganze Körper treu ikonisch gehalten, trefflich gearbeitet, aber nicht im Styl des Lysippus. Die ganze Gestalt ist sehr gedrungen und die Füße etwas zu kurz. Die Bedeutung ist übrigens unzweifelhaft, ja von Winckelmann wurde diese für die einzig ächte Statue Alexander's erklärt.

δ) Kopf des sterbenden Alexander in Florenz. Die Bedeutung ist indessen zweifelhaft. Aehnlichkeit findet sich allerdings; aber mit dem Ausdrucke eines schmerzhaften Todes hat gewiß nie ein griechischer Künstler irgend ein Idealporträt dargestellt. (M. u. Oest. 160.)

Lysippus bildete auch die Freunde und Feldherren des Alexander, besonders dessen Liebling Hephästion, einzeln und in Gruppen. Hier öffnete sich diesem unerschöpflichen Geiste ein neues Feld.

Zwei große Gruppen des Lysippus.

α) Die turma Alexandri, ein großes Schlachtstück, ein Reitergefecht. Es waren dies in den verschiedenen Stellungen des Kampfes und der Verwundung die fünfundzwanzig Reiterstatuen der macedonischen Genossen (Μακεδόνων ἑταίρων, Arr.), welche in der Schlacht am Granicus gleich beim ersten Angriff (ἐν τῇ πρώτῃ προσβολῇ) an Alexander's Seite fielen. Sie wurden von Lysipp auf Alexander's Befehl gegossen und in der macedonischen Stadt Diam aufgestellt. (Arrian. exp. Al. ed. Borh. I, p. 39.

Plut. v. Al. c. 16.) Maximum ornamentum ejus loci nennt dieſe Gruppe Velleius (I, 11.). Alexander ſelbſt war abgebildet summa omnium similitudine. Metellus Macedonicus ließ dieſe Gruppe mit nach Rom bringen und vor dem von ihm erbauten Porticus aufſtellen.

β) **Alexandri venatio quae Delphis sacrata est.** Alexander erlegte einſt nach hartem, lebensgefährlichem Kampfe einen Löwen; Craterus kam ihm zu Hülfe, und ein anweſender Spartaner rief aus: „So erkämpft man Königreiche!“ Craterus ließ dieſe ganze Scene, den König, ſich ſelbſt, Löwen und Hunde, von Lyſipp und Leochares in Erz bilden, und weihte die Gruppe nach Delphi. (Plut. vit. Alex. exc. p. 31.) Leochares ſcheint übrigens den geringeren Antheil an dieſem kühnen Jagdſtück gehabt zu haben, da Plinius blos den Lyſippus nennt.

Auch als **Thierbildner** war Lyſippus ausgezeichnet. Einen **ſterbenden Löwen** (*πεπτωκότα λέοντα*) von Lyſipp brachte Agrippa aus Lampſacus nach Rom. (Strabo XIII.) Hochberühmt waren die **Pferde des Lyſipp**. Die Quadrigen, die Reiterſtatuen und Schlachtſcenen, welche er bildete, boten ihm reichliche Gelegenheit dar, auch in dieſer niederen Sphäre der Kunſtſchöpfungen ſeine Meiſterſchaft zu erproben und mit den berühmteſten Pferdebildnern, einem Kalamis und Anderen, zu wetteifern. Ein Epigramm des Philippus (Analect. II, p. 225.) beſchreibt ein Roß des Lyſipp mit fliegenden Mähnen und ſteil ſich bäumend. Die berühmteſten Pferde des Alterthums, welche wir noch beſitzen, ſind noch immer die vier Roſſe, welche über dem Eingang der Markuskirche in Venedig ſtehen. Eine alte Sage der Venetianer bezeichnet ſie als Pferde des Lyſippus. Die Lebendigkeit ihrer Bewegung iſt hoch zu rühmen. An tiefem wiſſenſchaftlichem Studium aber ſtehen ſie den Pferden vom Parthenon des Phidias nach. — Deſto wichtiger ſind ſie in techniſcher Beziehung. Das Material beſteht aus Kupfer; jedes Pferd der Länge nach aus zwei gegoſſenen Hälften, welche mit Schwalbenſchwänzen zuſammengeſetzt ſind. Ehemals waren ſie vergoldet. Seltſam war das Schickſal dieſer Pferde.

Ursprünglich wurden sie, wie höchst wahrscheinlich ist, von griechischem Boden nach Rom verpflanzt, wo sie offenbar zum Schmuck eines Triumphbogens dienten. Später wurden sie nach Constantinopel versetzt. Von hier, nach der Eroberung dieser Stadt durch die Lateiner 1204, wurden sie von den Venetianern zum zweitenmale nach Italien gebracht, in Venedig aufgestellt, von Napoleon vor die Tuilerieen in Paris versetzt und nach dem Sturze desselben 1815 den Venetianern zurückgegeben.

Noch müssen wir, ehe wir Lysipp verlassen, um seine trunkene Flötenspielerin nur genannt zu haben, einem berühmten allegorischen Werke dieses Künstlers unsere Aufmerksamkeit schenken: Der Kairos des Lysipp, der günstige Augenblick, der rechte entscheidende Zeitpunkt als Personification. Eine ausführliche Beschreibung findet sich unter den Statuen des Callistratus (Nr. 6. Vgl. Welcker S. 698.). Es war eine zarte Ephebengestalt, die Füße geflügelt und nur mit den Spitzen auf einer Kugel ruhend; die Haare waren, in langen Locken über Stirn und Wange fallend, hinten aber kurz abgeschnitten, wie eben erst aufkeimend (*μόνην τὴν ἐκ γενέσεως βλάστην ἐπιφαίνοντα τῆς τριχός*) und kraus gelockt. Die Kugel ist das Bild des nie ruhenden Kreislaufes der Zeit, *περιπλομένων ἐνιαυτῶν*. Die Stirnlocken bedeuten, daß man den Augenblick fassen, ergreifen muß, so wie er erscheint, denn so wie wir ihn gleichsam erkennen Aug' in Auge, wendet er sich; wir sind nicht im Stande, ihn zu halten. Nun giebt diesem Kairos aber Himerius und Posidippus noch das Scheermesser in die Rechte, und Ersterer auch in die Linke eine Waage. Das Scheermesser sollte erinnern, heißt es, an das Homerische: *νῦν γὰρ δὴ παντέσσιν ἐπὶ ξυροῦ ἵσταται ἀκμῆς* (Il. 10, 173.), die Waage an das Unsichere, das stete Auf- und Niederschwanken des wechselnden Glückes. (Welcker a. a. O. S. 699.) Allein von dem Bilde des Lysipp ist gewiß die Waage, aber auch das Scheermesser zu entfernen, und Beides entweder unglücklichen Nachahmern zuzuschreiben, oder als eine bloße Erdichtung klügelnder Sophisten zu betrachten. Callistratus weiß bei seiner ausführlichen und nicht minder sophistischen Beschreibung

der Statue des Lyſippus nichts von dieſen Attributen. Sie ſind auch ebenſo geſucht, als überflüſſig. Die Kugel, die ihrem Begriffe nach nicht ruhen kann, die ſchwebende Flügelgeſtalt, die flatternde Stirnlocke drückt Alles erſchöpfend und klar aus: den ſteten Wechſel, das unaufhaltſam wechſelnde Entrinnen der Zeit, und die Nothwendigkeit, raſch zu ergreifen, was ſie bietet. So war dieſer Kairos des Lyſipp ein ächt poetiſch-plaſtiſches Werk. Ja es erhebt ſich von der niederen Stufe der Allegorie bis zur höheren des Symboles. Es ſpricht ſich durch ſich ſelbſt vollkommen aus, und in ſeinem natürlichen Sinne liegt ſchon ſein tieferer, poetiſcher. Ein ſeltſames, liebliches Weſen flattert vor unſeren Augen, und die Schönheit wie die Flüchtigkeit ſeiner Erſcheinung lockt uns, es zu haſchen. Ein Schmetterling z. B., der über einer Blume flattert, und ein Kind, das den Moment erlauert, wo er ſich niederläßt, um ihn dann an ſeinen bunten Flügeln zu haſchen, gäbe ein ähnliches Bild. Es wäre eine einfache natürliche Handlung, aber zugleich Symbol deſſelben Gedankens.

Vierte Periode.

Olympias 111 bis Ol. 158, 3.

(336 bis 146 v. Chr.)

Von Alexander bis zur Zerstörung von Korinth.

Nach dem Tode Alexander's (Ol. 114, 1.) entstehen Empörungen und blutige Kriege in den eroberten Ländern, sowie in Macedonien und Griechenland. Die Kunstschulen Griechenlands standen noch in hoher Blüthe, und während die wechselnden Scenen von verschiedenen Kämpfen, von tiefer Erniedrigung und vergeblicher Ermannung jedes höhere Leben zu ersticken drohten, eröffnete sich, besonders im Oriente, ein neuer Wirkungskreis für den bildenden Künstler. Durch die Züge Alexander's waren die Wunder des Orients aufgeschlossen. Schon die Großthaten dieses Eroberers hatten die Phantasie bereichert und zu neuen kühnen Flügen angefeuert. Nun aber erheben sich unter den Nachfolgern Alexander's in der Mitte des Orients neue Staaten, ganz nach griechischer Weise eingerichtet, und griechische Sprache und Bildung, griechische Sitte, griechische Kunst wird auf den Boden der Barbaren verpflanzt. Kunstliebende Fürsten sind fortwährend eifrig bemüht, ihre Umgebung zu einem Schauplatze griechischen Geistes und orientalischer Pracht und Größe umzuschaffen.

Die vorzüglichsten Sammelplätze für Künstler aller Art wurden nun die neuen Städte der alexandrinischen Dynastie. **Alexandria** in Aegypten, nach dem Plane des Deinokrates gebaut, mit seiner Burg Brusbion, dem Palaste, Mausoleum, Museum, und dem prachtvollen Tempel des Serapis in der Unterstadt. Die Ptolemäer selbst seit Ptolemäus I. Soter (323 — 284) bis Ptolemäus VII. Physkon sind eifrige Beförderer der Kunst und Wissenschaft.

Am Orontes erhebt ſich Ol. 119, 4. Antiochia, und Seleucia am Tigris. Erſtere wurde eine der prächtigſten, gewaltigſten Städte des Alterthums. Es waren eigentlich vier Städte mit vier beſonderen Mauern, von einer fünften gemeinſchaftlichen Mauer umſchloſſen, doch zu dieſer Größe nur allmählich anwachſend. Im vierten Stadttheile war die ſechsunddreißig Stadien lange Hauptſtraße, von zwei bedeckten Säulenhallen eingefaßt; eine gleiche durchſchnitt ſie im rechten Winkel; an allen Kreuzpunkten ſtanden Triumphbögen. In der Nähe von Antiochien lag Daphne, der prachtvolle Tempel des pythiſchen Apollo, mit einem der Andacht wie der fröhlichen Luſt geweihten Lorbeer- und Cypreſſenhaine, berühmt durch Wallfahrten aus den entlegenſten Gegenden und ſchwelgeriſche Feſte, welche damit verbunden waren. Daphnicis vivere moribus war ein Sprüchwort. — Hochberühmt war der Tempel des Bel und der Atergatis (Zeus und Here) zu Hierapolis, von Stratonike erbaut, deſſen Wände und Decke ganz vergoldet waren. Die Seleuciden rühmten ſich, Nachkommen des Apollo zu ſein, und führten deshalb einen Apollo auf ihren Münzen. Deſſen würdig ſind ſie auch eifrige Beförderer der Kunſt, beſonders Seleucus I., Seleucus II., Antiochus III. und IV. Für Antiochia arbeiten Bryaxis und Eutychides, die Schüler des Lyſipp.

Von gleichem Eifer beſeelt waren die Könige von Pergamum. Namentlich Attalus I. und Eumenes II. berufen zahlreiche Künſtler an ihren Hof, unter ihnen Pyremachus. Auch Athen wird noch von Pergamiſchen Königen und den Seleuciden verſchönert. Von prachtvollen Tempeln in Cyzicus zeugen Dio Cass. 70, 4. Plin. XXXVI, 22. An einem derſelben waren die Marmorfugen mit Goldſtücken ausgelegt. Seiner Mutter Apollonis zu Ehren erbaute Attalus II. nach Ol. 155, 3. einen anderen Tempel zu Cyzicus. Die neunzehn Säulen deſſelben waren mit Reliefs geſchmückt (στυλοπινάκια), welche Scenen aus der Geſchichte und Mythologie darſtellten, meiſt als Beiſpiele treuer Kindespflicht, den Dionys, wie er die Semele in den Olymp führt; Pythe, von Apollo und Artemis getödtet; Hyrius, Zethus und Amphion, dann Aleobis und

Biton, Romulus und Remus ꝛc. Die griechiſche Anthologie enthält noch eine Reihe von Epigrammen, welche dieſe Bildwerke ſchildern. (Vgl. auch Polybius 23, 18.)

Kunſtgegenſtände. — Götter.

Was im Allgemeinen die Kunſtgegenſtände dieſer Epoche betrifft, ſo liegen den Götterbildern meiſtens nur die berühmteſten Statuen der größten früheren Meiſter zu Grunde. So war der Apollo in der vorgenannten Daphne — ein Werk des Bryaxis — offenbar dem Aktiſchen Apollo des Skopas nachgebildet. Ein olympiſcher Zeus, welchen Antiochus IV. zu Daphne weihte, war eine Nachahmung vom Jupiter des Phidias. Indeſſen fehlte es auch nicht an Stoff zu neuen, geiſtvollen Schöpfungen, ſelbſt nicht im Kreiſe der Götterwelt. Durch die Verbindung mit orientaliſchen Ideen entſtanden neue Begriffe und Götterideale, welche einerſeits freilich oft zu höchſt abenteuerlichen Gebilden führen mochten, andererſeits aber auch dem ſchöpferiſchen Geiſte neue Nahrung gaben.

Der Cultus des Serapis blühte vorzüglich im Ptolemäiſchen Aegypten, und verbreitete ſich auch anderwärts. Ein außerordentliches Werk war ſein Tempel zu Alexandrien, geſchmückt mit jener koloſſalen Prachtſtatue des Gottes, welche ſpäter der chriſtliche Eiferer Theophilus zerſtörte. Der Grundcharakter des Serapis im Bau der Stirn, in Haar und Bart iſt der des Jupiter. Aber Serapis iſt zugleich der Jupiter χθόνιος, der unterirdiſche Dis. Auf dem Haupte trägt er daher den Modius als Symbol der Fruchtbarkeit, und, die Unterwelt mit dem Reiche des Lichts verknüpfend, gewöhnlich auch die Strahlen der Sonne. In trefflichen Büſten und Gemmen iſt die Vereinigung von finſteren, ja ſchreckhaften Zügen mit den milderen eines ſegnenden Gottes von wunderbarer Wirkung. Trefflicher Kopf im Mus. Pio-Clem. VI, 14. Als Material war gewählt eiſenfarbener Baſalt bei Athenodor. Bei Clem. Alexandr. Protrept. heißt es: μελανώτερον τὸ χρῶμα τοῦ ἀγάλματος. Mit Strahlen Mus. Pio-Clem. VI, 15., nach einem beſſeren Originale.

Treffliche Gemme bei Götzinger, Nr. 303., vgl. Nr. 202. — Jupiter Ammon, welcher gleichfalls in dieſer Epoche häufig gebildet wurde, iſt kein beſonderes Ideal, ſondern blos Jupiter mit dem Anwuchs eines Attributes. Auf Münzen und Gemmen.

Porträt.

Ein Gegenſtand aber, welcher die Künſtler dieſer Epoche ganz beſonders beſchäftigte, waren Porträts in Büſten und Statuen, Porträts von den Herrſchern der neuentſtandenen Staaten und den Gliedern ihres Hauſes. Dieſe Porträts waren nun wieder 1) entweder wirklich treue Porträts, wenn auch rein künſtleriſch aus der natürlichen, individuellen Form ſelbſt heraus idealiſirt, oder 2) idealiſirt in einem neuen Sinne des Wortes, indem man nämlich der Bildnißſtatue des Herrſchers eine höhere, gleichſam eine religiöſe Weihe und Bedeutung gab. Schon Apelles hatte dem Alexander den Blitz des Jupiter in die Hand gegeben. Es wurde nun ganz gewöhnlich, die Herrſcherbilder theils durch idealiſirende Bildung, theils durch Coſtüm und Attribute mit Göttern und Heroen zu identificiren. So ſtand zu Olympia ein Bild des Alexander *Διὸς ἐπακτῆρος*. (Paus. V, 25, 1.) So ſehen wir Alexander den Großen auf Münzen des Lyſimachus mit den Hörnern des Jupiter Ammon, mit der Löwenhaut zum Hercules idealiſirt, in größerer oder geringerer Porträtähnlichkeit, wohl noch mit den Exuvien eines Elephanten ausgeſtattet, gleichſam als ein indiſcher Herakles. — Wir ſehen Demetrius Poliorketes, den Sohn des Königs Antigonus von Syrien, in einer und derſelben Porträtfigur als Dionyſos und zugleich als einen Poſeidon *γαιήοχος* vorgeſtellt, wie in einer kleinen Bronze unter den herculaniſchen Alterthümern (Bronze II, pl. 60. Visc. Icon. II, p. 76. M. u. Deſt. 50. Nr. 221 a.), von den neapolitaniſchen Antiquaren fälſchlich Seleucus Nicator genannt. Demetrius trägt hier die Hörner des Bacchus, ſeine Stellung aber — der eine Fuß auf einen Fels geſetzt — iſt die des Poſeidon. Andere Herrſcher, beſonders diejenigen, welche den

Namen Epiphanes führen, erscheinen auf Münzen mit den Strahlen des Helios um das Haupt.

Reine Porträts sind in Büsten von den Nachfolgern Alexander's selten. Doch wurden in Herculanum Bronzebüsten von sehr schöner Arbeit gefunden, die des Ptolemäus II. und der Berenice, seiner Gattin. Beide offenbar treues Porträt. (Visc. Icon. III, t. 10. 11. M. u. Oest. 50. Nr. 222 a. b.) Unter den Gemmen erscheint Ptolemäus II. und die Arsinoe, seine erste Gemahlin, auf dem berühmten Camee-Gonzaga in Rußland. (Visc. Icon. pl. 53. M. u. Oest. 51. Nr. 226 a.) Derselbe Ptolemäus II. mit der zweiten Arsinoe, auf dem Wiener Camee. Eckhel, choix de p. pl. 10. M. u. Oest. 227 a. Demetrius I. und Laodice von Syrien. Cameen bei Visc. pl. 46.

Dieses Ueberhandnehmen des Porträts hat für die Fortbildung und den Fortbestand der Kunst seine Vortheile und Nachtheile. Die Bemühung, treu zu porträtiren, nährte immer in den Künstlern das Studium der Natur und einer mannigfaltigeren Wirklichkeit. Das Streben zu idealisiren bewahrte vor kleinlicher prosaischer Naturtreue; die Identificirung von Fürsten mit Göttern führte zu geistreichen Verschmelzungen früherer Götterideale mit der eigenthümlichen Charakteristik wirklicher Individuen, und erhielt die schöpferische Phantasie in reger Thätigkeit. — Auf der anderen Seite war aber auch hier der niedrigsten Höflings-Schmeichelei und der abenteuerlichst-abgeschmacktesten Uebertreibung Thür und Thor geöffnet. Dazu kamen nun noch die vielfachen Gelegenheiten, welche allezeit fertige Künstlerhände erforderten, um einem augenblicklichen Bedürfnisse der Schwelgerei, der Huldigung oder der Schmeichelei abzuhelfen. Kassander, Sohn des Antipater, setzte den Demetrius Phalereus zum Regenten von Athen ein, und die edlen Enkel der Sieger bei Marathon ließen ihrem Herrn binnen Jahresfrist nicht weniger als 360 Statuen errichten, unter welchen viele zu Wagen und Pferd. (Dio Chrys. Or. 37. p. 122. Winckelmann Werke VI, 1. S. 123 ff.) Als aber Demetrius Phalereus dem Demetrius Poliorketes, der Macedonien erobert hatte, weichen mußte,

wurden von denſelben Athenienſern alle ſeine Statuen wieder zerſtört, umgeworfen und eingeſchmolzen, dagegen ſogleich zu neuen Verordnungen geſchritten, welche dem neuen Herrn und ſeinem Vater Antigonus goldene Statuen decretirten.

Durch dieſe und andere Gelegenheiten kam auch zuerſt ein doppelter, für die Kunſt höchſt verderblicher Unfug in Brauch, welcher jedoch, wie es ſcheint, zuerſt in Rhodus allgemein wurde. (Dio Chrys. Or. 31. p. 310.) Man gab den Statuen neue Unterſchriften, um ſie in der Geſchwindigkeit einem anderen Gotte oder Gebieter und Gönner zu weihen, dies nannte man *μεταγράφειν*; oder man ging gar ſo weit, alten Bildſäulen neue Köpfe, z. B. den Porträtkopf eines Königs aufzuſetzen, das hieß *μεταχρονίζειν*. (Winckelmann VI, 1. S. 285. Böttiger And. S. 212.) Ueberhaupt diente die Kunſt nun häufig zu blos vorübergehenden Zwecken, zur Verherrlichung eines einzigen Momentes, in welchem die Mächtigen der Erde ihren Glanz und ihre Hoheit dem erſtaunten Volke zeigen wollten, oder dieſes ſich beeiferte, ſeine allerunterthänigſte Devotion an den Tag zu legen. Verſchwenderiſche Pracht, ausſchweifende, abenteuerliche Koloſſalität herrſchte bei den Todtenfeierlichkeiten, bei den Hof- und ſelbſt den Tempelfeſten. Denn auch der religiöſe Cultus fing an, ſich ſelbſt zu überbieten, er wurde buntſcheckig, üppig, ausſchweifend, und artete zu einem ganz weltlichen, rein äußerlichen, ſinneblendenden Prunke aus.

All' dies begann ſchon mit den Todtenfeſten Alexander's des Großen.

1) Die *πυρά* des Hephäſtion, der Scheiterhaufen, auf welchem und mit welchem Alexander den Leichnam ſeines Lieblings verbrennen ließ, mußte von Deinokrates, dem größten Baukünſtler ſeiner Zeit, conſtruirt werden. (Diod. 17, 115. Caylus Hist. de l'acad. des inscr. 31. p. 76 ff.) Eine gemauerte Baſis wurde auf den niedergeriſſenen Mauern Babylons errichtet. Auf 240 Schiffsvordertheilen ſtieg dann, von Palmenſäulen geſtützt, ein Gerüſte von pyramidaliſch ſich verjüngenden Terraſſen 130 Ellen hoch empor. Um jede Terraſſe zogen ſich Gürtel von Bildwerken: eine Jagd mit

allen Thieren des Continents, ein Centaurenkampf u. ſ. w. Außerdem war jede Terraſſe mit fünf ellenhohen Bildern aus Gold umſtellt, mit Adlern, Drachen und Sirenen. Das Vorbild dieſer περὶ war das berühmte Mauſoleum der Königin Artemiſia von Karien geweſen.

2) Die ἁρμάμαξα, der Wagen für Alexander's Leiche, war ein künſtliches Wundergebilde. Der Geſchichtſchreiber Hieronymus von Kardia hatte davon eine Beſchreibung gegeben. (Athen. V, 10. Ein Auszug derſelben findet ſich bei Diod. 19, 26 — 28. Val. Caylus, Hist. de l'acad. des inscr. 31, p. 86. Quatrem. de Q. Mém. de l'Inst. Roy. IV, p. 315. Mon. restitués II, p. 1.) Es waren vier Stockwerke übereinander, mit goldenen Netzen und einer Unzahl von Bildwerken geſchmückt. Ganz oben ſah man Alexander auf dem Thron, dann Elephanten, im dritten Stockwerk Reiterſchaaren, am vierten Flotten, außerdem koloſſale Victorien, Löwen und zahlloſe Ornamente aller Art. Vier Deichſeln zogen das Kunſtungeheuer, an jeder waren vier Viergeſpanne von Maulthieren. Ueberhaupt fällt in dieſe Epoche eine hohe Vervollkommnung der Mechanik. Man erinnere ſich nur an die Maſchinen des Demetrius Poliorketes, an den großen Archimedes, an die ungeheuren Prachtſchiffe der Ptolemäer.

Den Prunk der Hof- und religiöſen Feſte kennen wir beſonders von den Höfen der Ptolemäer und Seleuciden. Bei der Adonisfeier, von der zweiten Arſinoe unter Ptolemäus II. veranſtaltet (Theokr. 15, 112 ff. Groddeck, Antiquar. Verſuche I. S. 103 ff.), ſah man den Kreis der Aphrodite und des Adonis in einer Laube; die Staffage derſelben bildeten ſchwebende Grotten; Alles war von Elfenbein, Gold und Ebenholz, mit prächtigen Teppichen, mit Laub, Blumen und Früchten geſchmückt. — Die Proceſſion am Dionyſosfeſte Ptolemäus' II. kennen wir durch Kallixenes bei Athen. V, p. 196. Tauſende von Bildern, zum Theil beweglich, verherrlichten den Zug, darunter der koloſſale Bacchus mit ſeinem Gefolge auf einem Wagen von hundertachtzig Männern gezogen; ſechzig andere Männer zogen das Bild der Nyſa, der Amme des

Dionys. Daran reihten ſich wieder Gruppen der mannigfachſten Bedeutung: Bacchus von der Juno verfolgt, Ptolemäus von der Arete und Korinth gekrönt ꝛc. Ein einziges Silbergefäß, das ſechshundert Metreten faßte, die Metrete zu hundertundſechs Pfund, wurde von ſechzig Männern getragen. Einem Phallus war eine Höhe von 120 Ellen gegeben, und eben war er noch mit einem goldenen Sterne geſchmückt.

Von gleich üppiger Pracht war die Triumphpompa Antiochus' IV. Epiphanes, aus der Beute von Ptolemäus Philometer. (Polyb. 31, 3.) Man ſah hier Bildwerke theils vergoldet, theils mit vergoldeten Gewändern angethan, Bilder von allen Göttern, Dämonen und Heroen, welche nur irgendwo Verehrung genoſſen. Von jedem einzelnen waren wieder alle Mythen auf das Prachtvollſte dargeſtellt. Dann folgten Perſonificationen von Tag und Nacht, die Erde, der Himmel, Morgenröthe und Mittag, ein ganzes Univerſum in prunkvollen Bildern. (Böttiger Andeut. S. 208.)

Künſtler und Kunſtſchulen dieſer Epoche.

Im Anfang dieſer Epoche blühte weitverbreitet und verzweigt noch die Schule des Lyſippus, für die Dauer der Kunſt ein großer Gewinn. Die Lyſippiſche Schule hat ein conſervirendes Element (Kanon, Proportion) in ſich, und zugleich ein nicht leicht zu erſchöpfendes, durch die Wirklichkeit ſelbſt ſtets genährtes, durch das Porträt.

Der erſte Schüler und Sohn des Lyſippus, **Euthykrates** (Ol. 120.), hielt ſich faſt ausſchließend noch an die ſtrengere Seite ſeines Vaters: is constantiam patris potius aemulatus quam elegantiam austero maluit genere quam jucundo placere. (Plin. XXXIV, 19.) Seine Kunſtgegenſtände ſind noch ganz die ſeines Vaters: Hercules, Alexander, Jagdſtücke und Reiterſchlachten, wahrſcheinlich auch Neptun, ſoweit ſich dies aus der ſehr verderbenen Stelle des Plinius ſchließen läßt.

Tabirpos und Beda, gleichfalls Söhne und Schüler des Lyſippus. Erſterer fertigt, wie auch andere Schüler des Lyſipp noch recht der alten ſicyoniſchen Schule getreu, Bilder von Athleten und Wettläufern. Von Beda wird ein adorans angeführt, nach Visconti und Böttiger (Amalthea I. Verr. S. 7.) das Vorbild einer herrlichen Bronze in Berlin. Ueber dieſe giebt es eine eigene Schrift von Levezow: De juvenis adorantis signo. 1808.

Eutychides, Erzgießer und Bildhauer Ol. 120., Schüler des Lyſipp. Bei Aſinius Pollio ſah man ſeinen Bacchus. (Plin. XXXVI. 4.) Von ihm war auch die Siegerſtatue des Timanthes von Elis, der zu Olympia unter den Knaben im Stadium geſiegt (Paus. VI. 2, 4.); dann der Fluß Eurotas, eine Perſonification, von welcher Statue man im ſpielenden Raunwitz der ſpäteren Zeit ſagte: artem ipso amne liquidiorem. (Plin. XXXIV. 19.) Beſonders berühmt war ſeine Tyche von Antiochien, ein Bild — *μεγάλως παρὰ τῶν ἐπιχωρίων ἔχον τιμάς*. Schon früher kommen Perſonificationen von Ländern, Inſeln, Völkern und Gemeinden vor: Hellas, Salamis, *Κίρρος Ἀπτικός*, meiſt zu Erinnerungen an Siege, theils einzeln, theils mit anderen Figuren verbunden. Nun wurden die *Τύχαι πόλεων* ſehr beliebte Darſtellungen, die Perſonification der Stadt ſelbſt, in ihr zugleich ihr ſchützender Genius. Nähere geographiſche Beſtimmungen, in poetiſchen Symbolen angedeutet, geben hier Gelegenheit zu ſinnreichen Compoſitionen. Eine Copie der *Τύχη Ἀντιοχείας* von Eutychides hat ſich in einer kleinen Statue des vaticaniſchen Muſeums erhalten, mit welcher zahlreiche Münzen von Antiochien verglichen werden können. (Mus. Pio-Clem. III. pl. 46. p. 224. M. u. Oeſt. Nr. 220.) Es iſt eine feingefältig gekleidete Frauengeſtalt, auf einem Felſen ſitzend, der den Berg Silpios vorſtellt. Ihre Haltung iſt ſtolzgebietend, das Haupt wie in weite Ferne blickend, mit der Mauerkrone gekrönt. Die Rechte hält Kornähren, das Symbol der Fülle ihres Lebens. Zu ihren Füßen erhebt ſich, wie mit der Geberde eines leidenſchaftlichen freudigen Staunens oder der Ueberraſchung, nur halb ſichtbar, die Geſtalt eines Jünglings. Es iſt

der Fluß Arontes, welcher bald nach ſeinem Urſprung eine Strecke unter der Erde verborgen fortſtrömt, wie die Alten berichten, und bei Antiochia vorbeifließt. Die Anlage der Statue iſt ſinnreich, doch iſt ſie nicht vollendet. Die Leidenſchaftlichkeit in dieſem hohen Grade zu dieſem Zwecke iſt nicht genug motivirt.

Pyromachus, Erzgießer, blühend um Ol. 120. Auch dieſer wahrſcheinlich aus der Schule des Lyſipp. Wie Lyſipp fertigte er Idealporträts, z. B. auf einer Quadriga den Alcibiades, quadriga regitur ab Alcibiade. (Plin. XXXIV, 19. p. 656.) Wie Lyſipp ferner ſeine Kunſt vorzüglich Alexander dem Großen widmete, ſo Pyromachus den Königen von Pergamum. In ihrem Auftrage fertigte er für den Prachttempel des Aesculap in Pergamum die Tempelſtatue des Gottes (Polyb. XXXII, 25. Diod. exc. p. 588.), ein Bild, welches wir noch aus zahlreichen Münzen von Pergamum kennen. (Chois. Gouff. Voy. pitt. II. pl. 5. Millin Gal. myth. XXXII, 101. Eine ſchöne Florentiner Statue XXXI, 99.) Wie Lyſipp ferner Schlachtſcenen gebildet, ſo rühmte man von Pyromachus Schlachten des Attalus und Eumenes gegen die Gallier, ein Gegenſtand, welcher überhaupt von mehreren Künſtlern dieſer Zeit mit beſonderer Vorliebe oder ausſchließlich gebildet wurde. (Plin. p. 657.) Eine ſolche ſiegreiche Schlacht gegen die Gallier, *Γαλατῶν τῶν ἐν Μυσίᾳ φόνον*, hatte Attalus auf die Akropolis nach Athen geweiht. (Paus. I, 25, 2.) Auf dieſe Schlachtſcenen ſind wohl mehrere noch erhaltene, meiſt höchſt vortreffliche Statuen zurückzuführen, welche zum Theil noch immer eben ſo ſehr Gegenſtand der Bewunderung, als fruchtloſer Verſuche, ſie anders zu deuten, waren.

1) Der ſterbende Fechter, il moribundo, im capitoliſchen Muſeum zu Rom (M. u. Deſ. Nr. 217.), eine kräftige Kriegergeſtalt, tödtlich getroffen auf den Schild niedergeſunken. Noch ſtützt die Rechte den Körper, aber das Haupt neigt ſich ſchwer zur Erde. Die Formen des Körpers ſind nicht ideal, ſie gehören einem gewöhnlichen Krieger, aber mit der erſtaunlichſten Wahrheit durchgebildet. Der Künſtler des Originals mag wohl die berühmteſte

Statue eines früheren Künſtlers, des Steſilaus, vor Augen gehabt haben, vulneratam deficientem in quo possit intelligi quantum restet animae. (Plin. XXXIV, 19.) Denn man betrachte den Kopf unſerer Statue, der letzte Athem ſcheint aus dem geöffneten Munde zu dringen; die Augen ſtarren und brechen; es kraust ſich die Stirn wie im Todesſchauer und die Haare ſträuben ſich empor. (Meyer zu Winckelmann VI, 2, 105.) Der Knebelbart und die Halskette bezeichnen die Statue unverkennbar als einen Gallier oder Kelten. Des Haares wegen hielt ihn Winckelmann (I, S. 60.) fälſchlich für einen Herold der olympiſchen Spiele, Hirt (Geſch. S. 303.) für den von Manlius Torquatus erlegten Gallier. Durch die ganze Anlage endlich eignet ſich die Statue trefflich zur Einfügung einer Schlachtſcene. Die Statue iſt auch meiſterhaft reſtaurirt, wie es heißt, von Michel Angelo. Aehnlich iſt der Torſo eines verwundeten Kriegers in Dresden, Nr. 293.

2) Der ſogenannte Pätus und Arria, eine Gruppe in der Villa Ludoviſi. (Abbildungen bei Piraneſi 9. Maffei 60. 61. M. u. Deſ. 218.) Die männliche Figur, auf's Heftigſte bewegt, ſtößt ſich ſelbſt das Schwert in die Bruſt. Mit der Linken hält ſie noch eine Frau, welche todt zur Erde ſinkt. Finſtere Wildheit herrſcht in den Zügen ſeines Angeſichts; es iſt der Heroismus der Verzweiflung. Der Schild auf der Erde, wie beim ſterbenden Fechter, giebt eine Kriegsſcene zu erkennen. Der Knebelbart bezeichnet auch dieſen Krieger als Gallier. Sogar die Bildung des Körpers und des Angeſichts iſt verwandt mit dem ſterbenden Fechter. Fea (zu Winckelmann VI, 2. S. 307.) findet auch den Kunſtſtyl beider Figuren, wenn man den rechten reſtaurirten Arm des ſogenannten Pätus ausnimmt, nicht weſentlich verſchieden. Das Original der Gruppe gehörte zu irgend einer der oben bezeichneten Gallierſchlachten, und ſtellt einen Krieger dieſes Volks dar, welcher, nachdem Alles verloren iſt, ſich ſelbſt und ſeine Gattin tödtet, um der Schmach der Gefangenſchaft zu entgehen.

Chares endlich war gleichfalls ein Schüler des Lyſippus. Aus Lindos gebürtig, gründete er eine neue Schule auf Rhodus,

we zur Zeit Alexander's des Großen auch die Malerſchule des Protogenes blühte. Homer ſingt von Rhodus. Ueberhaupt ſcheint in Rhodus die Kunſt ſchon früh geblüht zu haben. Schol. ad Pind. Olymp. 7: *ἄριστοι γὰρ περὶ τὴν τῶν ἀνδριάντων κατασκευὴν οἱ Ῥόδιοι.* — Als tüchtige Seeleute hatten die Rhodier einen bedeutenden Gipfel der Macht und des Reichthums erlangt, und behaupteten dieſen ſelbſt noch unter der Herrſchaft der Römer. Im Kriege der Diadochen wurde Rhodus als Bundesgenoſſin des Ptolemäus Lagi von Demetrius ein Jahr lang belagert. In Folge eines Vergleiches wurde die Belagerung aufgehoben, und Demetrius ließ den Rhodiern, ſo heißt es, ſeine Belagerungsmaſchinen zurück, Ol. 119, 1. (Diod. Sic. 20, 91.) Aus dem Erlös derſelben beſchloſſen die Rhodier ihrem Nationalgotte, dem Helios, eine Statue zu errichten, wie man bisher noch nicht geſehen. Der Schüler des Lyſippus, Chares, erhielt den Auftrag. Dies ward nun der berühmte Sonnenkoloß von Rhodus. — Zehn Jahre war der Künſtler mit dieſem Rieſenwerke beſchäftigt. Ol. 125, 1. wurde der Koloß fertig. Er war 70 Ellen hoch; als er zertrümmert war, konnten wenige Männer ſeinen Daumen umſpannen, und die Finger waren größer als die meiſten Statuen. Er war ſtückweiſe gegoſſen, und gewaltige Steinmaſſen im Inneren ſollten dienen, dem Koloß Halt zu geben. Aufgeſtellt war er am Eingang des Hafens, aber nicht, wie man ihn in Bertuch's Bilderbuche und in unſeren Pfennigmagazinen ſieht, mit ausgeſpreizten Beinen. Er ſtand indeſſen nur ſechsundfunfzig Jahre. Das Erdbeben, welches Ol. 139, 2. (222 v. Chr.) Karien und Rhodus verheerte, zerbrach den Koloß über den Knieen, und ſtürzte ihn für immer. Vasti sparus hiant defractis membris. (Plin. p. 647.) So waren noch ſeine Trümmer Gegenſtand des Staunens. Ptolemäus bot den Rhodiern dreitauſend Talente zur Wiedererrichtung. Aber der Orakelſpruch verwehrte es. Nach J. Scaliger's Berechnung hätte das Gewicht des Koloſſes 700,000 Pfund betragen.

Farneſiſcher Stier.

Der rhodiſchen Schule dieſer Zeit nun gehört wahrſcheinlich noch die koloſſale Gruppe an, welche unter dem Namen des toro Farnese, des Farneſiſchen Stiers, bekannt iſt. (M. u. Oeſt. 215, a.) Sie wurde im Jahre 1546 in den Bädern des Caracalla zu Rom gefunden (Winckelmann VI, 2, 233.), und 1786 von Rom nach Neapel gebracht, wo ſie, neu ergänzt, auf dem öffentlichen Spaziergang Villa Reale aufgeſtellt ward. Jetzt iſt ſie im königlichen Muſeum der Studien. (Anm. zu Winckelmann VI, 2, 235.) Sie iſt das Werk des Tauriscus und Apollonius aus Tralles in Lydien, wurde aber von Rhodus aus nach Rom gebracht. Dies erfahren wir von Plinius (XXXVI, 4, p. 729.): Zethus et Amphion ac Dirce et taurus, vinculumque, ex eodem lapide, Rhodo advecta opera Apollonii et Tauriſci. Der Gegenſtand der Gruppe iſt die Züchtigung der Dirce, wahrſcheinlich nach einer verloren gegangenen Tragödie des Euripides. — Dirce war die zweite Gemahlin des Lycus, Königs von Theben, nachdem dieſer ſeine erſte Gattin, die Antiope, verſtoßen hatte. Die Verſtoßene wurde nun von Dirce hart verfolgt, aber von ihren Söhnen Zethus und Amphion bei Gelegenheit eines Bachusfeſtes auf dem Cithäron furchtbar gerächt. Dieſe bemächtigen ſich der Dirce, binden ſie an einen wilden Stier, und laſſen ſie ſo über das felſige Gebirge ſchleifen. Zethus, der wildere der beiden Brüder, legt den Strick um die Hörner des Stiers, Amphion, durch eine ihm zu Füßen liegende Leier näher charakteriſirt, hält den Stier bei den Hörnern und am Maul feſt. Dirce iſt zur Erde geworfen, und ſcheint ſeine Kniee ſchutzflehend umklammern zu wollen. Mitten im Taumel der Bachiſchen Feſtluſt wurde ſie von dem Entſetzlichen überraſcht. Der feſtliche Kranz iſt ihr entſunken. Im Hintergrund erſcheint ganz ruhig, als Zeuge der Rache, welche für ſie vollzogen wird, Antiope. Dieſe Figur iſt nicht durch Reſtauration hinzugekommen, wie ich mich an Ort und Stelle überzeugte. Nur Kopf

und Arme ſind neu. Der Berg iſt mannigfach näher charakteriſirt und noch belebt durch ſeinen Genius, der hier gleichſam den theilnehmenden, aber nicht in die Handlung ſelbſt verflochtenen Chor dieſer Tragödie repräſentirt. Ein ſicheres Urtheil im Einzelnen iſt indeſſen durch die zahlreichen Reſtaurationen Battiſta Bianchi's aus Mailand ſehr erſchwert. Von den beiden Söhnen ſind nur die Stümpfe und das eine Bein alt, von der Dirce iſt der Oberleib ergänzt. Doch muß die Gruppe, was ihre Anordnung betrifft, richtig ergänzt ſein. Die Urtheile über den Kunſtwerth dieſer Gruppe ſind verſchieden. Alles, was wirklich antik iſt, kann man in Abſicht auf Formenbildung, auf naturgemäße und feurig belebte Bewegung vortrefflich nennen. Alle Zeichnungen aber, welche wir bis jetzt beſitzen, ſind ſchlecht, und auf ſie darf kein Urtheil gebaut werden. Der Styl am Kopf des ſitzenden Knaben iſt, wie ſchon Winckelmann bemerkte, dem an den Söhnen des Laokoon ähnlich. (Werke VI, 1. S. 131. Die Herausgeber. Wir ſtimmen laut in dieſes Lob ein. II, 236.) Auch die Anordnung der Gruppe iſt ebenſo verſtändig und klar, als kühn angelegt, doch ſchon mehr nach maleriſchen, als nach ſtreng plaſtiſchen Geſetzen. Auch hat das Ganze allerdings etwas Extravagantes, doch Raffinirtes und Luxuriöſes. Die Nebendinge, welche das Landſchaftliche des Gitähren näher bezeichnen und alle auf das Feinſte ausgearbeitet ſind, ſind zu ſehr gehäuft, wie der Genius, ein Hund, die kerbähnliche cista mystica, und Panflöte, Thyrſus, Eberkopf und Blumenkränze, auf den anderen Seiten des Berges eine ganze Thierwelt, theils in Ruhe, theils im Kampfe begriffen, eine Scenerie, welche wohl an aſiatiſchen Geſchmack erinnern dürfte. Das Sujet ſcheint übrigens ein Lieblingsgegenſtand der kleinaſiatiſchen und benachbarten Künſtler geweſen zu ſein. Es war auch dargeſtellt an den oben angeführten Säulenreliefs zu Cyzicum. Dieſelbe Gruppe ſehen wir noch auf einer Münze von Thyateira in Lydien (Eckhel Num. anecd. 15, 1. M. u. Oeſt. 215 b.) aus der Zeit des Alexander Severus, und etwas freier behandelt auf einer Gemme (Millin gal. myth.

140, 514. M. u. Deſt. 215 c.), ſehr treu auf einer leider ſehr fragmentirten Gamee in dem königl. Muſeum zu Neapel.

Gruppe des Laokoon.

In dieſe Epoche, in die Blüthezeit der rhodiſchen Schule, wird von einigen Archäologen nun auch die berühmte Gruppe des Laokoon geſtellt. (M. u. Deſt. 214.) Dieſes Wunderwerk wurde unter Papſt Julius II. 1506 von einem gewiſſen Felice de Fredis in den alten Baulichkeiten bei den Bädern des Titus gefunden, nach Nardini zwiſchen den ſogenannten sette sale und der Kirche St. Lucia in Selce. (Winckelmann Anm. VI, 2, 208. Thierſch Epochen S. 233. Anm.) Noch zeigt man in den Thermen eine Niſche, in welcher man den Laokoon ſoll gefunden haben, aber die Niſche iſt zu klein. Es iſt dies offenbar dieſelbe Gruppe, welche Plinius (XXXVI, 4. p. 730.) mit den Worten beſchreibt: Laocoon, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae et artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas Caesarum domos replevere prolatissimis signis. Zu dieſer Stelle des Plinius iſt Folgendes zu bemerken: a) Der Lobſpruch des Plinius iſt nicht zu genau zu nehmen. Er heißt nicht, wie Müller will (H. S. 152.), ein Bildhauerwerk von einer Kühnheit der Compoſition, wie ſie der Erzguß und die Malerei kaum erreichen. Solche Diſtinctionen konnten keinem Plinius in den Sinn kommen. Es iſt dieſer Ausſpruch gar nicht als ein Urtheil, ſondern als bloße Hyperbel des Enthuſiasmus zu betrachten. — b) Aus Einem Stücke iſt die Gruppe nicht gemacht. Plinius ließ ſich durch die genaue Zuſammenfügung täuſchen. Schon Mich. Ang. Buonarotti hatte mehrere Stücke entdeckt; es ſind wenigſtens drei: die Figur des älteſten Sohnes, Laokoon bis unter die Kniee, und das Uebrige. Nach Mengs beſteht ſie aus fünf Stücken, nach Petit Radel Monum. antiq. du

Musée Nap. gar aus ſechs. (Winckelmann S. 210.) Wir lernen c) eine rhodiſche Künſtlerfamilie kennen. Die Künſtler des Laokoon waren Ageſander, Polydorus, Athenodorus. Athenodor war des hier genannten Ageſander Sohn, wie die Inſchrift einer zu Nettuno 1717 vom Cardinal Alex. Albani entdeckten Baſis zeigt. Sie heißt: *Αθανοδωρος Αγησανδρου Ροδιος εποιησε.* (Winckelmann VI, 2, 206 f.) d) Der Zuſammenhang der Stelle des Plinius mit dem übrigen Texte ſcheint die ſchon von Leſſing ihm entnommene, von Thierſch weitergeführte Meinung zu begünſtigen, daß die Gruppe des Laokoon, welche wir beſitzen, erſt in den Zeiten der römiſchen Kaiſer gebildet wurde, und zwar zum Schmuck des kaiſerlichen Palaſtes des Titus. Dagegen erklärten ſich Meyer, Hirt, Welcker und Müller. Der Streit kann jetzt noch nicht als entſchieden betrachtet werden. Welcker Kunſtmuſeum S. 30: — „entſtanden in Griechenland ſelbſt, vielleicht in Rhodus, und in einem Zeitalter, wo die Tragödie, als die jüngſte und anſehnlichſte Auslegerin der Sage des Alterthums, noch den größten Einfluß ausübte, und mit ihren Bildern das Gedächtniß und die Vorſtellungen aller Menſchen erfüllte." — Die tragiſchen Elemente ſind ſo entſchieden wie in der Gruppe der Niobe. — Nicht zu überſehen ſind auch die Reſtaurationen. Mehreres iſt an den Söhnen neu. Der rechte Arm des Laokoon iſt reſtaurirt, aber vortrefflich aus Thon von Giov. Angelo Montorſoli. Dieſer war Schüler und Mitarbeiter des Mich. Angelo. Von demſelben iſt wahrſcheinlich auch der unvollendete Arm in Marmor, welcher bei der Statue aufbewahrt und gewöhnlich dem Mich. Angelo zugeſchrieben wird. (Mus. Pio-Clem. II, p. 274.) Ueber die urſprüngliche Haltung dieſes rechten Arms an der Originalſtatue ſind die Meinungen getheilt. Ich glaube, daß er gebogen war und an dem Haupte ruhte.

Betrachten wir die Gruppe näher. Schon den erſten flüchtigen Ueberblick muß die ſchöne, ja reizende Anordnung der Gruppe überraſchen. Sie baut ſich pyramidaliſch empor, oder erhebt ſich wie eine Flammenſpitze. In der Behandlung des Marmors zeigt ſich die höchſte techniſche Meiſterſchaft. Eine ſchwierigere Aufgabe in

dieſem Material läßt ſich kaum denken. Die kühnen Züge des Meißels ſind überdies noch deutlich zu erkennen. Der Vater als Protagoniſt überragt die beiden anderen Figuren; in ihm ſammelt ſich die höchſte Energie, während die ganze Gruppe wieder in den mannigfachſten Gegenſätzen und Abſtufungen des höheren und geringeren Maaßes, der Jugend und des Alters, der Schwäche und Kraft auseinanderſtrahlt. Alles Ueberflüſſige und Zufällige, alles blos Aeußerliche iſt entfernt. Alle drei Figuren ſind ganz nackt gebildet, nur der Altar und die niedergeſunkenen Mäntel wurden zur hiſtoriſchen, aber blos andeutenden Charakteriſtik beibehalten. An Fülle anatomiſcher Kunſt hat namentlich die Geſtalt des Vaters wohl kaum ihres Gleichen, und wunderbar iſt es, wie zart die Spuren des Krankhaften, zum Beiſpiel im beginnenden Starrkrampfe des linken Fußes, von allem Widerlichen freigehalten ſind, ſowie auch der höchſt lebendige Ausdruck des Kopfes ebenſoſehr Wehmuth und Rührung einflößt, als er Grauen erregt und bange Scheu.

Der Mythus, ſo ſehr er im Einzelnen variirt, iſt bekannt. Laokoon, Prieſter des Thymberiſchen Apollo, bringt am Altar des Poſeidon, deſſen eigentlichen Prieſter die Trojaner geſteinigt hatten, ein Opfer. Aber er hatte den Groll des Apollo auf ſich geladen, und während des Opfers noch kommen über das Meer zwei Schlangen, welche nach Einigen nur ihn, nach Anderen nur ſeine Kinder, nach einer dritten Variante Vater und Söhne tödteten.

Es war der ſchlimmſte Irrthum Leſſing's, zu glauben, daß die Künſtler unſerer Gruppe aus der Aeneide des Virgil geſchöpft haben. Der ganze Charakter der Gruppe iſt durchaus unrömiſch, auch wenn ſie erſt in Rom gefertigt wurde. Groß und furchtbar, aber ebenſo rührend als tieferſchütternd, bei aller Leidenſchaftlichkeit noch getragen von dem feierlichen Maaße einer rhythmiſchen Bewegung, und weit über den kalten, redneriſchen Pomp des Römers hinausgehoben, iſt dieſer Marmor der treueſte Spiegel des menſchlich-tragiſchen Sophokles; Sophokles aber hatte einen Laokoon gedichtet.

Die Handlung begiebt ſich an dem Altar, wo der Vater geopfert, und die beiden Söhne ihm als Miniſtranten gedient hatten. Die zwei Schlangen, von den erzürnten Göttern geſandt, umwinden Vater und Söhne, das ganze dem Verderben geweihte Geſchlecht. Vergebens ſuchen ſie ſich aus ihren Schlingen loszuwickeln. — Durchaus als unvermeidlich tritt uns das Schickſal des unſeligen Prieſters vor Augen. Noch ringt ſeine Kraft, aber die tödtliche Wunde iſt geſchlagen, und wie Oedipus, ſo ſcheint Laokoon ſich nur immer tiefer in das Netz des Verderbens verſtrickt zu haben, je mehr er ſich demſelben zu entziehen trachtet. Den Anblick eines bloßen Todeskampfes hat uns der Künſtler erſpart, aber ebenſo wenig, wie Andere meinten, das Schauſpiel eines Kämpfers vorgeführt, der noch auf Selbſterrettung oder rühmliches Unterliegen rechnen darf. Die ſchmerzlich erregte Geſtalt iſt hier nur der fixirte Moment des Verderbens. Ein Laokoon, der Prieſter und Vater, wenn es der hereiſche Dulder iſt, welchen Einige in dieſer Statue zu ſehen vermeinten, erhebt das Unvermeidliche durch [illegible] Reſignation zur freien That, oder ſchenkt die letzte Kraft den hülfloſen Kindern. Für die Compoſition der ganzen Gruppe wurde der fruchtbarſte Moment gewählt, und in der Handlung und dem Pathos der drei Figuren die ergreifendſte Steigerung durchgeführt. Der älteſte Sohn iſt nur an den unteren Extremitäten leicht umſtrickt, der zweite und jüngere ganz umwunden, beſonders ſeine Bruſt tödtlich zuſammengeſchnürt, und das Haupt neigt ſich zum Sterben. Der Vater iſt noch im heftigſten Kampf begriffen, ſich aus dieſem Schlangenknoten zu befreien, aber ſchon an der Hüfte durch den Schlangenbiß verwundet. Dieſe Wunde bedingt zunächſt ſeine Haltung. Der Körper ſteht nach der entgegengeſetzten Richtung, der Unterleib iſt ſchmerzlich eingezogen, die Bruſt hochgewölbt und der Mund zum lauten Schmerzensrufe aufgeſchloſſen. Denn es iſt keineswegs ein beklommenes Seufzen, wie Winckelmann glaubte und wie noch immer nachgebetet wird; es iſt der laute, vollтönende Weheruf, welchen der Grieche in ſeinem Theater von den Lippen des leidenden Philoktet, des raſenden Hercules, des ſter-

benden Agamemnon zu hören gewohnt war. Es ist unbegreiflich, wie man dies je verkennen konnte und noch verkennt! In einer hochgewölbten Brust, einem gehobenen, zurückgelegten Haupt mit aufgeschlossenen Lippen drängt sich Alles gewaltsam nach Oben und ringt nach Licht und Luft. Wie diese Gestalt mit ihren weitgeöffneten Gliedern und bloßgelegten Muskeln sich gleichsam zu einem klar und ruhig übersehbaren Schauspiele des Leidens auseinanderlegt, so ist auch diese Lippe einem Schmerz geöffnet, welcher mit dem vollen Rechte der geängsteten Creatur sich laut zur Sprache bringen will. Der giftige Zahn der Verderberin aber hat in Laokoon nicht blos ein sinnliches Leben verletzt. Er traf zugleich die tödtliche Stelle eines der Schuld wie der Unschuld sich gleich lebhaft bewußten Herzens. Nur unter diesen der griechischen Tragödie analogen Voraussetzungen ergiebt sich auch die Stellung des älteren Sohnes als motivirt. Dieser, eben noch damit beschäftigt, die Schlange abzustreifen, die seinen Fuß umstrickte, hört plötzlich den Weheruf des Vaters. Er wendet sich; sein ganzes Wesen wird seiner selbst vergessendes Mitgefühl, und was in seiner schmerzlichen Miene zuckt, ist nur der gedämpfte Wiederhall jener Schreckensstimme. Durch diesen rührenden Zug der Liebe — ein Gegenbild der Sophokleischen Antigone — wird Laokoon, welcher mitten in der engsten, schaudervollsten Verknüpfung mit seinem Geschlechte sich in die tiefste Einsamkeit der eigenen Qual verloren hat, in die menschliche Gemeinschaft zurückgeführt, und die zarte, schon zusammengeknickte Gestalt des zweiten Sohnes mahnt an die Nähe des Alles versöhnenden Todes.

Indessen will man behaupten, daß in diesem Kunstwerke ein gewisses Streben nach Effect sichtbar sei. Und dies kann nicht geradehin geleugnet werden. Das Kunstwerk scheint nicht so ganz mehr in sich selbst verhüllt zu sein, sondern zugleich die Bestimmung zu haben, von der Meisterschaft seiner Bildner Zeugniß abzulegen. Mit den Sculpturen eines Phidias verglichen, fehlt die bewußtlose Einfalt und Naivetät. Und so trüge es auch von dieser Seite die Spuren der Zeit an sich, in welcher es wahrscheinlich entstanden ist.

Aber alles dies kann nur unsere Bewunderung steigern und die unverwüstliche Tüchtigkeit des griechischen Kunstgeistes auf seiner glänzendsten Höhe zeigen. Denn was würde ein moderner Künstler bei dem Wunsche zu glänzen bei diesem Gegenstande zu Tage gefördert haben!

Ob es mehrere ähnliche Gruppen im Alterthume gegeben?

1) Bruchstücke. a. Pirro Ligorio sprach von Bruchstücken von Füßen und Schlangen, an Größe die Statue übertreffend, die einem Laokoon angehören müßten. (Winckelmann VI, 1. S. 106. Heyne ant. Aufsätze St. 2. S. 36. 37.) b. Bruchstücke von Flaminio Flacca erwähnt. (Montfaucon Diar. ital. c. 9. p. 136. Winckelmann Werke VI, 2. S. 208.)

2) Köpfe des Laokoon. a. Ein verstümmelter Kopf über Lebensgröße, der dem Laokoon ähnlich sein soll, nach Neapel gebracht. (Winckelmann VI. 1, S. 107.) Wenig bekannt. b. Kopf ohne Hals, dem Laokoon sehr ähnlich, welcher dem Cardinal Maffei gehörte, erwähnt von Aldebrandi. (Statue di Roma p. 241. Winckelmann VI, 2, 208.) c. Untertheil eines ähnlichen Kopfes mit Spuren von Vergoldung, nur beiläufig erwähnt von Winckelmann (V, 138.). d. In der Villa des Marchese Litta zu Leinate, 10 Miglien von Mailand, Büste des Laokoon von gleicher Größe, Stellung und gleichem Ausdruck. (Winckelmann VI. 2, 209.) e. Antiker Kopf des Laokoon in der Sammlung des Fürsten Arensberg, und zu Bologna. (Müller Handb. S. 153.) f. kleine Bronze zu Amsterdam, von Falconet erwähnt, II. p. 390.

Aus diesen Bruchstücken erhellt hinlänglich, daß im Alterthum jedenfalls mehrere und unter sich zum Theil abweichende Laokoonsgruppen vorhanden gewesen sein müssen. Und in diesem Sinne glaube ich auch, daß der Streit unserer Archäologen über die Entstehungszeit des vaticanischen Laokoon leicht zu schlichten und zu vermitteln ist. Es läßt sich nicht leugnen, Vieles spricht für the-

diſchen Urſprung des Gegenſtandes, die Technik aber und die Haltung unſerer Gruppe, ſowie jene obenerwähnte Stelle des Plinius ſelbſt deuten ganz unzweideutig auf die römiſche Kaiſerzeit. Sollte es alſo nicht erlaubt ſein, ein rhodiſches Original anzunehmen, und unſere vaticaniſche Gruppe als eine römiſche, aber ſehr gelungene und berühmte Nachbildung eines ſolchen rhodiſchen Originals zu betrachten *)?

Unter die athenienſiſchen Künſtler gegen den Schluß dieſer Periode gehören höchſt wahrſcheinlich noch die beiden Kleomenes, Vater und Sohn. 1) Kleomenes, des Apollodorus Sohn von Athen, der Meiſter der mediceiſchen Venus, über welche Statue ſchon früher geſprochen wurde. *ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ.* — Das Ω nach Thierſch nach der Ausſprache. Nach Welcker akad. Kunſtw. S. 51. Anm. 4. blos Schreibfehler wie auf einer Vaſe *ΠΟΛΙΚΛΕΩΣ*. Die Echtheit iſt kaum zu bezweifeln.

2) Kleomenes, Sohn des Kleomenes von Athen, kennen wir aus der Inſchrift an der berühmten Statue des ſogenannten Germanicus von Verſailles. Der Kopf iſt offenbar das treue Porträt eines Römers. Der Statue zu Füßen eine Schildkröte; Attribut des Mercur. Der rechte Arm iſt gehoben und die drei vorderen Finger zuſammengehalten, die beiden anderen eingeſchlagen. Offenbar eine redneriſche Geberde. An Germanicus iſt nicht zu denken. Nach Clarac Marius Gratidianus, nach Thierſch Quinctius Flamininus, der Verkünder und angebliche Wiederherſteller der griechiſchen Freiheit. Alles dies iſt zweifelhaft. Es iſt wohl irgend ein Römer, der ſich als Geſandter oder Redner hervorgethan, treu porträtirt und ausgezeichnet durch das Attribut des Gottes der Beredtſamkeit. Die Formen des Körpers ſind nicht im höheren Ideale gedacht, doch von großer Wahrheit, ſowie auch der Marmor

*) Vgl. Hettner, Heidelberger Jahrb. 1849. Nr. 54. Anm. d. H.

mit der höchſten Meiſterſchaft behandelt iſt; doch im Ganzen wenig Leben. Der Ausdruck des Kopfes iſt ernſt, faſt trübe. Es iſt ein Redner, der tief durchdrungen von der Wichtigkeit Deſſen, was er vorzutragen hat, ſich ganz in ſich abſchließt und auf den Kreis ſeines Vortrages beſchränkt. (Mus. Franç. IV, 19. Clarac pl. 318. M. u. Oeſt. 225.) — Vielleicht dürfen wir an dieſe Künſtler auch Glykon, den Bildner des Farneſiſchen Hercules, und Apollonius, den Meiſter des Torſo, anreihen.

Eine ausgezeichnete Schule zu Epheſus vorauszuſetzen, berechtigt uns beſonders noch ein höchſt ausgezeichnetes Werk. (M. u. Oeſt. 216.) Wir kennen drei Agaſias von Epheſus. Ein Agaſias, des Doſitheus Sohn aus Epheſus, iſt der Künſtler des berühmten Borgheſiſchen Fechters. Dieſe Statue iſt zu Antium gefunden und gehörte der berühmten Borgheſiſchen Sammlung an. Mit der Borgheſiſchen Sammlung kam ſie nach Paris und befindet ſich jetzt im Louvre. Man hat ſie verſchieden gedeutet. Leſſing ſah in ihr einen Gabrias, Hirt einen Ballonſchläger, Quatremère de Quincy einen Hoplitodrom, Thierſch einen Theſeus oder Achill, Welcker einen kämpfenden Heroen. Aber er kann weder Achill noch Theſeus ſein, noch irgend ein Heroe, da ſeinem Körper wie dem Kopfe die Idealbildung des Heroen fehlt. Es iſt irgend ein Krieger, vielleicht Porträt eines beſtimmten Kriegers, im Moment ſeiner rühmlichſten Waffenthat. Der rechte Arm iſt ergänzt, der linke aber antik, und auf ihm hat ſich auch der Schildriemen erhalten. Ihm gegenüber iſt ſein Gegner zu denken, und zwar hoch zu Roß. Gegen deſſen Waffe ſchützt ſich der Held zugleich mit dem Schilde durch die Bewegung des linken Armes, und mit der Rechten holt er zum Todesſtoß aus, während ſein Blick gegen das Auge ſeines Feindes geſpannt und der Mund zum Schlachtruf geöffnet iſt. Die höchſte, aber doch männlich gefaßte Anſtrengung iſt auch im Angeſichte erkennbar. In der kräftigen und ungezwungenen Vereinigung der doppelten Handlung, der Abwehr und des Angriffs, liegt der Hauptgrund von dem höchſt lebhaften Ausdrucke dieſes nicht genug zu preiſenden Meiſterwerkes.

Doch wir müſſen nun noch einen Blick auf die politiſchen Verhältniſſe Griechenlands werfen. Zum Schluſſe der Geſchichte der Kunſt im griechiſchen Mutterlande und in dem durch Alexander und ſeine Nachfolger helleniſirten Orient haben wir noch hinzudeuten auf die Zeit der gänzlichen Unterjochung Griechenlands, der Zerſtörung und Wegführung der Kunſtwerke. Das Einmiſchen der Römer in die Angelegenheiten des ätoliſchen Bundes bereitete die Unterjochung Griechenlands vor (197). Nach der Schlacht bei Kynoskephalä kündigt T. Quinctius Flamininus zwar den Griechen Freiheit von jeder fremden Herrſchaft an, bald aber mußten die Aetolier der Majeſtät des römiſchen Volkes huldigen, und auch die Achäer hart genug die Anmaßungen Roms empfinden. Mit Philopömen ſank die letzte Stütze Griechenlands. Vielfache Kränkungen folgten der Niederlage des Perſeus bei Pydna (168). Wer vernichtet werden ſollte, den beſchuldigte man der Anhänglichkeit an Macedonien. Eine Fehde der Achäer und Spartaner führt endlich zum offenen Kriege Roms mit dem achäiſchen Bunde, und L. Mummius erobert und zerſtört unter dem Schalle der Drommeten das herrliche Korinth, Ol. 158, 3.

Gewaltſame Zerſtörungen von Kunſtwerken waren ſchon vor dem Untergange Korinths vorgekommen. Die halbbarbariſchen Aetolier verheeren im Bundesgenoſſenkriege, im Kampf mit dem achäiſchen Bunde, ſeit Ol. 139, 4., den Tempel zu Dodona, wo ſie alle Statuen zertrümmerten, von Dion, den Tempel des Poſeidon auf Tänaron, den der Here bei Argos, das Heiligthum des Poſeidon bei Mantinea, und zu Thermon, dem Verſammlungsort des ätoliſchen Bundes, werden dagegen von den Macedoniern mehr als zweitauſend Bildſäulen umgeſtürzt und verſtümmelt. (Jakobs S. 13.)

Schon in den älteſten Zeiten waren auch Bildſäulen geraubt, räuberiſch entführt worden von Barbaren und Hellenen. Es geſchah da noch aus dem religiöſen Wahne, ſich der Schutzgötter der Feinde zu bemächtigen. So lange die Götterbilder noch Burg und Stadt bewohnten, war der Untergang noch nicht entſchieden.

So raubte Diomedes ſchon das Palladium, das Pallasbild der Trojer. Xerxes nahm den Athenern die heilige Diana zu Brauron und den Mileſiern ihren Apoll, und ſo raubten auch die Griechen einander und den Barbaren ihre Götter. Erſt die Kunſtplünderungen der Römer aber nahmen einen kriegeriſch-luxuriöſen Charakter an. Die Kunſtwerke werden Siegeszeichen, dienen zur Verherrlichung des Triumphs und zum Schmucke der Weltbeſiegerin Roma, und werden endlich Gegenſtand des Luxus der Privaten. Der häufige Zuwachs vermehrte nur die Habſucht der Römer und ihre Begierde nach Kunſtwerken immer mehr. Jeder neue Triumph übertraf an Reichthum und Größe der Beute den vorhergehenden, jeder ſiegende Feldherr ſuchte es dem anderen in der Menge eroberter Schätze und Kunſtſachen zuvorzuthun, und den Glanz voriger Triumphzüge zu verdunkeln. M. Marcellus erobert Syracus. Zahlloſe Bildſäulen und Gemälde verherrlichen ſeinen Triumph und werden dann im Tempel des Honor und der Virtus und anderwärts aufgeſtellt. (Liv. XXVI, 21. XXV 40.) Drei Jahre darauf wird das herrliche Tarent erobert. Schon vorher war es von den Karthagern geplündert und Vieles zerſtört worden. Dennoch war die Beute faſt noch ſo reich, als die von Syracus. (Strabo VI. Liv. XXVI, 16. Völkel S. 16.) Da war es, wo der Jupiterkoloß und der Hercules des Lyſipp auswandern mußten. Livius nennt dabei noch Götter in Tarent von außerordentlicher Größe, in der Stellung von Streitenden gebildet. Dieſe blieben. Denn als der Schreiber im Gefolge des Feldherrn, der die Beute der eroberten Stadt als Eigenthum des ſiegenden Staates aufzeichnete, fragte, was mit jenen Statuen und Gemälden geſchehen ſolle, antwortete Marcellus: „Wir wollen den Tarentinern ihre erzürnten Götter laſſen.“

Bei dem Triumph des Quinctius Flamininus über Philipp II. dauerte der Zug der Wagen drei Tage. Erſt fuhren marmorne und bronzene Statuen auf, darunter ein Jupiter Imperator oder Ulies, am zweiten Tage folgten die prächtigſten Vaſen von den berühmteſten Künſtlern. In demſelben Kriege hatte er ſchon eine Menge Statuen durch Eroberung von Eretria, einer kleinen und

nicht begüterten Stadt in Achaia, gewonnen. Pecuniae, aurique et argenti haud sane multum fuit: signa tabulaeque priscae artis ornamentaque ejus generis plura, quam pro urbis magnitudine aut opibus ceteris inventae. (Liv. XXXII, 16.)

L. Scipio triumphirte über Antiochus III. von Syrien. (Ol. 147, 4.) Sardes und andere Städte waren eingenommen worden. Eine große Menge von Gold und Silber und 134 Bilder von Städten verschönerten den Triumph. (Plin. XXXIII, 53. Liv. XXXIX, 6.) — Zu seinem Triumph über die Aetolier und Ambracia brachte Fulvius Nobilior 285 Bronzen und 230 marmorne Statuen nach Rom, überdies viele Gemälde. Unter den Kunstwerken waren die neun Musen, welche er in dem von ihm gebauten Tempel des Hercules aufstellte und deren Bildung wir von den Denarien der gens Pomponia kennen. — Einer der glänzendsten Triumphzüge, die Rom je gesehen, war der des L. Aemilius Paulus über Perseus von Macedonien. (Ol. 153, 2.) Perseus selbst mit seinen Söhnen wurde in Ketten aufgeführt. Eine ungeheure Geldsumme kam in den Staatsschatz. Statuen aus Gold, Marmor und Elfenbein, sowie Gemälde füllten nicht weniger als 250 Wagen. Hatte doch Aemilius nicht weniger als siebzig Städte geplündert und geschleift. Eine bronzene Minerva des Phidias weihte er bei dem Tempel der Fortuna hujusce diei. (Plut. Aem. Paul. 32. Liv. XXXIX, 45.) — Q. Cäcilius Metellus Macedonicus triumphirte über den Pseudophilipp. Ol. 158, 2. Aus Dium hatte er die fünfundzwanzig Macedonier des Lysipp geraubt. — Es ist eine feine Bemerkung von Völkel, daß es ein Unglück für die alte Kunst war, daß nicht Scipio, in dessen Umgebung Polybius und Panätius waren, den Krieg mit dem achäischen Bunde zu beendigen hatte, sondern Mummius. Eine Menge Kunstwerke müssen bei der Zerstörung von Korinth zu Grunde gegangen sein. Was der Zerstörung entging, wurde nur sachlich geschätzt. Mummius war so wenig Kenner der Kunst, daß er Diejenigen, welchen er die Statuen und Gemälde nach Rom zu transportiren verdungen hatte, warnend bedeutete, wohl Acht zu geben; denn wenn sie die Sachen

verwahrlosten oder verlören, so müßten sie neue dafür anschaffen. (Vellej. I, 13.) Die kostbarsten Gemälde dienten seinen Soldaten, um darauf zu würfeln: so der rasende Hercules und der berühmte Bacchus des Aristides. Doch erkannte Mummius den Werth des letzteren aus der hohen Summe, welche Attalus, König von Pergamum, darauf bot: 600,000 Sestertien, etwa 25,000 Thaler, und schickte es nach Rom. (Völkel S. 30.) Uebrigens wird Mummius gewöhnlich doch zu hart beurtheilt. Er war eben ein ächtrömischer Haudegen von altem Schrot und Korn, und sein Vandalismus gewiß absichtslos und unbewußt. Dem Polybius gab er auf sein Verlangen für seine Vaterstadt die Statuen der Feldherren des achäischen Bundes zurück, welche schon bis nach Ambracia waren transportirt worden. (Polyb. fragm. XL, 10.) So wurde er denn auch in seiner Ehrlichkeit ganz ehrlich von Lucullus geprellt. Als dieser seinen Tempel und Porticus der Felicitas einweihen wollte, bat er den Mummius, ihm Statuen zu weihen, um das Gebäude zur Verherrlichung des Festes damit schmücken zu können. Nach der Einweihung des Gebäudes sollte er sie zurück erhalten. In der Geschwindigkeit aber läßt Lucullus auch die gebetenen Statuen der Gottheit selbst mitweihen, und so konnte sie Mummius nicht mehr als Privateigenthum zurückverlangen. Unter ihnen war eine ausgezeichnete Marmorstatue der Minerva von Praxiteles.

Nach dem dritten punischen und achäischen Kriege währten die Eroberungen der Römer immer fort; aber in den meisten Ländern, die sie nun bekriegten, fanden sie weder solche Schätze, noch Kunstsachen, als sie vorher erbeutet hatten. Spanien, Gallien und Afrika waren nicht so ergiebig, als Sicilien, Griechenland und Asien. Hier aber war doch noch Vieles geblieben. Manche Städte hatte noch das Glück vor feindlichen Einfällen und Plünderungen bewahrt; andere hatte die Verbindung mit den Römern gesichert und geschützt, obgleich Griechenland der Schauplatz des Krieges, erst zwischen den Römern und dem Mithridates, dann in dem Kampfe der Triumvirn um die Alleinherrschaft blieb. Die Heere des Mi-

thridates ſetzten aus Aſien nach Griechenland über, Sulla rückt ihnen mit ſeinen Legionen entgegen. Athen unterwirft ſich dem Mithridates und wird Waffenplatz des Archelaus. Sulla erobert und plündert die Stadt der Minerva und ganz Böotien (Ol. 173, 2.). Vom Tempel des Olympiſchen Jupiter werden die Säulen weggenommen. Die Tempelſchätze von Olympia, Delphi, Epidaurus müſſen Sulla ausgeliefert werden. Aus Delphi war die kleine Apolloſtatue, welche Sulla immer bei ſich führte und vor der Schlacht umarmte. Man raubte übrigens jetzt ſchon mit Geiſt und Geſchmack. Sulla war ein Freund und Kenner der Kunſt. Ibi primum insuevit exercitus populi Romani amare, potare; signa, tabulas pictas, vasa caelata mirari, ea privatim ac publice rapere, delubra spoliare; sacra profanaque omnia polluere. Igitur hi milites, postquam victoriam adepti sunt, nihil reliqui victis fecere. (Sall. Cat. 7.) Nichtsdeſtoweniger dienten die erbeuteten und geraubten Kunſtwerke nur bald blos dem Privatluxus, und kamen nur bei Prunkfeſten, mit welchen die Aedilen und andere Magiſtrate um die Gunſt des Volkes buhlten, zum Vorſchein. Die Reichthümer von Königen und ganzen Königreichen waren in die Hände von Einzelnen gekommen. Zu den Feſten, die Scaurus als Aedilis curulis gab, baute er ein Theater nur zu einmonatlichem Gebrauche. Die Scene erhob ſich in drei Stockwerken, jedes mit Säulen aus ſchwarzem Marmor, 360 an der Zahl, die unterſten 38 Fuß hoch. Zwiſchen den Säulen ſtanden 3000 Bronzeſtatuen. (Völkel S. 43.) Die Gemälde, welche das Theater ſchmückten, hatten der alten kunſtreichen Stadt Sicyon gehört, und waren dem Scaurus zur Bezahlung einer Schuld zugeſchlagen worden. Wie die Schauſpiele vorüber waren, wurden die Säulen und der größte Theil der Kunſtſachen in den Palaſt des Scaurus gebracht. Was er hier nicht ſtellen konnte, kam in ſeine Villa zu Tusculum, welche die erzürnten Sclaven deſſelben hernach in Brand ſteckten. Plinius ſchätzt dieſen Verluſt auf hundert Millionen Seſterzen, mehr als vier Millionen Thaler unſeres Geldes.

Lucullus, im Kriege mit Mithridates und Tigranes, ſammelt eine Menge Statuen und Gemälde. Vieles erwirbt er durch Kauf, aber auch Statuen raubt er aus Sinope, Apollonia u. ſ. w.

Appius Claudius ſchleppte alle Statuen und Gemälde aus den Tempeln und öffentlichen Plätzen von ganz Griechenland und allen Inſeln dem römiſchen Volke zu Ehren nach Rom. (Cic. pro domo.)

Durch Kriege wird auch noch Vieles zerſtört. So plündern die Seeräuber vor Ol. 178, 3. den Tempel des Apollo auf Klaros, bei Milet, Leukas, des Poſeidon auf dem Iſthmus, Tänaron, Kalauria, der Juno in Samos, Argos, des Aesculap zu Epidaurus u. a. — Pompejus' Triumph über Mithridates Ol. 179, 4. bringt Gold, Perlen, beſonders aber geſchnittene Steine (die Daktyliothek des Mithridates). — Auch Octavian bringt Kunſtſchätze aus Griechenland und beſonders aus Alexandria nach Rom.

Zu all' dieſem waren die Erpreſſungen und Kunſtplünderungen der römiſchen Statthalter in ihren Provinzen gekommen. Syſtematiſch wurde der Kunſtraub von Verres in Achaia, Aſien und beſonders in Sicilien getrieben. (Ol. 177.) Durch ſeine Anweſenheit verlor Syracus mehr Götter, als durch den Sieg des Marcellus Menſchen. (Cic. Verr. 4, 58.) Zwei Künſtler begleiteten ihn als ſeine Spürhunde, ein Maler und ein Wachsboſſirer. Gegen ihre Kennerblicke und Räuberklauen konnte kein Schloß, kein Winkel des Hauſes ein Kleinod verbergen. Weder die Heiligthümer der Tempel, noch der Beſitz von Privaten wurden verſchont. In Meſſana war die Niederlage der geraubten Kunſtwerke, von da wurden ſie dann nach Rom eingeſchifft. Einmal waren ſie auf dem Forum und im Comitium aufgeſtellt. Hier ſahen die Geſandten aus Achaia und Aſien ihre Götter und Heiligthümer. Die Wehmuth preßte ihnen Thränen aus, aber ſie mußten ſchweigen. Unter den geraubten Schätzen des Verres befanden ſich die Werke der berühmteſten Meiſter, aus Bronze ein Hercules und ein Apollo von Myron, zwei Kanephoren von Polyklet, eine Sappho von Silanion; aus Marmor ein Cupido des Praxiteles. — Auch Gn. Dolabella,

Proconsul in Macedonien, und Cn. Dolabella, Prätor von Cilicien, wurden Beide repetundarum belangt.

Unter den römischen Kaisern dauern die Kunstplünderungen fort, besonders unter Caligula und Nero. Caligula, um seine Tempel, Paläste und Villen zu schmücken, schickte eigene Commissäre, darunter den Mummius Regulus, nach Griechenland, um hier allenthalben Statuen aufzuspüren und zusammenzuschleppen. Seinen Versuch, den Olympischen Jupiter des Phidias wegzuführen, habe ich früher erwähnt. — Unter Nero vernichtete der sechs Tage lang wütbende Brand Roms eine Menge von Kunstwerken. Griechenland sollte den Schaden ersetzen. Aus den Tempeln wurden Götter und Weihgeschenke von Acratus und Secundus Carinus geraubt. Vieles wurde aus Pergamum herbeigeschleppt; aus dem Tempel zu Delphi ein Apollo und fünfhundert erzene Statuen von Göttern und Menschen; eine große Masse aus Olympia, aber die Siegerstatuen ließ Nero in Griechenland umstürzen — aus Eifersucht. — (Vgl. Völkel über die Wegführung der alten Kunstwerke aus den eroberten Ländern nach Rom. 1798. Sickler Geschichte der Wegnahme vorzüglicher Kunstwerke aus den eroberten Ländern in die Länder der Sieger. 1803.)

Dies waren die Schicksale der Werke der Kunst auf ihrem heimischen Boden in Griechenland und dem hellenisirten Oriente. Allein die Kunst, in welcher das geistreichste Volk des Alterthums den ganzen Reichthum seines Gefühls, seiner Anschauungen und Gedanken zur sichtbaren Erscheinung gebracht hatte, und dies in der ewigen, unvergänglichen Form des Reinmenschlichen und in sich Wahren, diese Kunst sollte nun einmal die politische Existenz ihres Vaterlandes überleben, sie sollte erst mit dem allgemeinen Verfalle des gesammten antiken Lebens zu Grunde gehen. In den ältesten Zeiten schon, als die griechische Kunst selbst noch auf der Stufe ihrer ersten Entwicklung stand, als Rom sich kaum erheben hatte, waren von Korinth aus Absenker der griechischen Plastik und Malerei nach Etrurien verpflanzt worden. Zuletzt, in dem entgegengesetzten Zeitpunkte, als die griechische Kunst bereits den ganzen

Kreis ihrer Schöpfungen durchlaufen hatte, aber immer noch auf der Höhe sich erhielt, die sie erreicht hatte, wanderten die herrlichsten Werke der vollendeten Kunst in das zur weltbeherrschenden Stadt gewordene Rom aus, und die Künstler folgten. Rom bedurfte, als Sitz der Weltherrschaft, eines großartigen, seiner Bedeutung würdigen Schmuckes; die Schätze, welche aus der ganzen damaligen Welt hier zusammenflossen, boten dazu die Mittel, und die griechische Kunst die schönsten und würdigsten Formen. So sog denn diese aus dem italischen Boden nur neue Kraft zu neuen Schöpfungen.

Fünfte Periode.

Die griechiſche Plaſtik unter den Römern.

Die Römer waren schon ursprünglich von Natur ein durchaus praktisches Volk; virtus, die Mannhaftigkeit, prudentia, die Staatsklugheit, das waren die Ideale des Römers. Das Gemeinwesen zu ordnen, die res familiaris zu erhalten und zu mehren — den Staat erst gegen Feinde von Außen zu schützen, dann ihn durch Eroberungen zu erweitern, die Tendenz des Römers. Auch seine Religion hat einen rein politisch-praktischen Charakter. Auf einem solchen Boden konnte keine Kunst selbständig, aus sich selbst entstehen, ja noch Virgil (Aen. VI, 848 ff.) durfte mit directer Hinweisung auf die griechischen Kunstleistungen singen:

„Andre werden ein athmendes Erz anmuthiger glätten,
Werden, ich weiß' anbilden lebendige Züge dem Marmor;
Werden beredsamer sein im Gericht und die Bahnen des Himmels
Messen mit kreisendem Stab, und der Sterne Aufgang verkunden:
Du sei, Römer! bedacht, weltherrschende Macht zu verwalten,
Solcherlei Kunst sei Dein' dann friedliche Sitte zu ordnen,
Wer sich ergab, zu verschonen, und Trotzige niederzukämpfen."

Doch hatte diese praktische Richtung der Römer nichts Kleinliches, nichts Philisterhaftes. Ein gewisser großartiger Sinn, welcher allen ihren Handlungen aufgedrückt ist, gewährte später auch der eingewanderten griechischen Kunst, besonders der Architektur, eine unerschütterlich feste, eine großartige Basis. Ja die Bedürfnisse eines weltbeherrschenden Volkes erforderten hier auf das Entschiedenste theils Erweiterung des schon Vorhandenen, theils die

Schöpfung ganz neuer Formen, und das Gewaltige, welches in der ganzen Erscheinung der mächtigsten Herrschaft, einer Weltherrschaft im vollsten Sinne des Wortes, lag, mußte auch ihren Werken das Gepräge des Großen, des Gewaltigen verleihen. Auch konnte der römische Cultus des Bildes nicht entbehren, und das Bedürfniß, die vorübergehende Erscheinung eines um Mit- und Nachwelt verdienten Individuums im Bilde festzuhalten, lag ganz im Sinne eines politisch großen, welthistorischen Volkes.

Zunächst kann man drei Perioden unterscheiden.

I. Periode. Rom unter etruskischen Königen bis zur Vertreibung der Könige, bis Ol. 67, 4. (509 v. Chr.)

Etruskische Künstler sind es, welche kolossale Bauten für den praktischen Bedarf des öffentlichen Lebens errichten. Darunter die Cloaca maxima, ein ungeheures Werk, bei welchem schon die Kunst des Wölbens durch den Keilschnitt angewendet ist, noch jetzt die Bewunderung der Reisenden; darunter die Einrichtung des Forum, des Comitium, des Circus; des Walles des Servius Tullius, der theilweise noch verfolgt werden kann, des robur Tullianum unter S. Pietro in carcere. In dieser Epoche wurde auch der Capitolinische Tempel, ein tuskischer Tempel mit drei Cellen, des Jupiter, der Juno und der Minerva, gegründet. Götterbilder kommen erst nur aus Holz und besonders aus Thon vor. Auch diese waren opera tuscanica, Thonbilder an den Tempeln. Erzstatuen, welche von den Alten in der Zeit der Könige angeführt werden, gehören wohl meist in eine spätere Epoche.

II. Periode. Die Republik bis zur Eroberung Korinths. Ol. 158. (146 v. Chr.)

In Straßenbau, Brückenbau, in Wasserleitungen übte und steigerte sich die architektonische Kunst. Die Sitte, verdiente Männer durch Statuen zu ehren, bringt ferner während der ganzen Zeit der

Republik zahlreiche Erzbilder hervor, welche von Plinius und Livius namhaft gemacht werden. Auch diese waren meistens signa tuscanica, aber zum Theil schon gräcisirt durch die Verbindung Etruriens mit Griechenland, theils wohl wirklich griechische Statuen. Plinius (XXXIV, 10. p. 642.) giebt als den Charakter der griechischen Plastik im Gegensatze zur römischen die Darstellung des Nackten an. Graeca res est nihil velare. Die römische Plastik konnte sich allerdings auch hierin dem griechischen Einflusse nicht entziehen. Placuere et nudae (effigies) tenentes hastam ab ephebeorum e gymnasiis exemplaribus, quos Achilleas vocant. Nationalrömisch waren aber nur die togatae effigies. Dazu kommen die statuae militares, Statuen mit dem thorax, dem Harnisch. Und wenn man will, so kann man auch noch die Reiterstatuen, die statuae equestres, als eine besondere Abart geltend machen.

Die von den Autoren erwähnte Statue des Romulus war im idealen Heroencostüme gehalten, also griechischer Art (Plin. p. 643.), ebenso die in rostris aufgestellte Statue des Camillus. — Q. Marcus Tremulus aber erhielt nach seinen Siegen über die Samniter und der Eroberung von Anagnia eine statua equestris togata auf dem Forum, vor dem Tempel des Castor und Pollux aufgestellt. (Hirt Gesch. S. 271.)

Rein griechische Statuen, von Griechen vielleicht in Griechenland verfertigt, waren wahrscheinlich auf dem Comitium die Statue des Hermodorus von Ephesus, der bei der Abfassung der Zwölftafelgesetze mit thätig war, und ohne Zweifel die Statuen des Pythagoras und Alcibiades, welche im samnitischen Kriege auf Befehl des delphischen Apollo an den beiden Enden des Comitiums aufgestellt wurden. Als das ächt und ursprünglich Römische hierbei ist aber nicht das Idealporträt, sondern das unmittelbare Wiedergeben der ideellen Erscheinung in Bildung und Costüm zu betrachten. Das griechische Porträt ruhte von Anfang schon auf idealem Boden, und gehörte der Oeffentlichkeit an. Den Römern eigen ist das in strengster Treue und Aehnlichkeit und in dem für diese Zwecke

am meiſten entſprechenden Stoffe ausgeführte Familienporträt; jene Porträts der Verfahren in den Häuſern der nobiles, an welche das jus imaginum ſich knüpfte, jene Wachsmasken, welche bei Begräbniſſen von Familiengliedern ſogar zur ſeltſamſten Maskerade dienten.

Das erſte Erzbild einer Gottheit war nach Plinius eine Ceres, die aus dem eingezogenen Vermögen des Spurius Caſſius gegoſſen wurde. (Plin. p. 642.) Seit dem ſamnitiſchen Kriege werden den Göttern auch aus der Beute nach griechiſcher Sitte Statuen geweiht, zum Theil von koloſſalem Maaßſtabe. — So wird von Sp. Carvilius auf dem Capitol ein in weiter Ferne ſichtbarer Koloß des Jupiter dedicirt. Er war gegoſſen aus den koſtbaren Waffen (e pectoralibus, ocreisque et galeis) der beiligen Legion der Samniten. Zu den Füßen der Statue ſtand das Bild des Carvilius aus den Keilſpänen (reliquiis limae) gegoſſen. (Plin. XXXIV, 18. p. 647. Liv. IX, 40. X, 38.)

Doch ſind dieſe Beiſpiele noch ſelten. Frühzeitig aber werden auch aus den eroberten Städten die Statuen nach Rom geführt, wie ein Jupiterbild aus Veji (Liv. V, 22.), viele andere aus Etrurien genommen, beſonders nach der Eroberung von Volſinii. Bei Weitem bedeutender aber und bald das römiſche Leben, die ganze Geſtaltung Roms umbildend, wurde die Eroberung griechiſcher Städte. Als Wendepunkt der Kunſtgeſchichte gilt die Eroberung von Korinth.

III. Periode. Von der Eroberung Korinths bis zur Alleinherrſchaft des Auguſtus. 146 bis 30 v. Chr.

Die Statuen dienten auch in Rom früher nur einem politiſchen oder religiöſen Zwecke. Von einem Werthe des Kunſtwerks an ſich, von einer Bedeutung des Schönen, hatte man noch keinen Begriff. In Griechenland war dies anders geweſen. Der Cultus ſelbſt war dort ein Cultus des Schönen. In Rom aber kam das Schöne und die Kunſt, als ſolche, erſt unter den Vorbedingungen des Reichthums und des Luxus zum Bewußtſein der Privaten.

Mit Kunſtwerken die eigene Umgebung zu verſchönern, dem Volk zu imponiren, durch glänzende Spiele nach Volksgunſt zu haſchen, das war die Triebfeder, warum ſich die römiſchen Großen Werke griechiſcher Kunſt zu eigen zu machen ſtrebten. Eine alte rechtgläubige Partei, an ihrer Spitze der ſtrenge Cato, kämpfte mit Macht auch gegen das Eindringen der Kunſt an, als welche, ein Erzeugniß der Ueppigkeit, die alte Strenge der Sitte, die Einfalt des religiöſen Lebens untergrabe. Infesta, mihi credite, signa — ſpricht Cato in ſeiner herrlichen Rede bei Liv. XXXIV, 4. — ab Syracusis illata sunt huic urbi. Jam nimis multos audio Corinthi et Athenarum ornamenta laudantes mirantesque et antefixa fictilia deorum Romanorum ridentes. Ego hos malo propitios deos; et ita spero futuros, si in suis manere sedibus patiemur. Cicero ſelbſt ſcheut ſich noch öffentlich, von den Richtern als ein Kenner der Kunſt gehalten zu werden. Bei der namhaften Aufzählung der Kunſtplünderungen des Verres fügt er, die Namen berühmter Künſtler nennend, entſchuldigend bei: nimirum dilici etiam, dum in istum inquiro, artificum nomina. (Verr. IV, 2, 7.) Dieſen Altgläubigen gegenüber ſteht aber nun ſchon die Klaſſe der Freunde, der Sammler und der Kenner der Kunſt. Letztere ſind die intelligentes, die nun den *ἰδιώται*, den Nichtkennern, entgegengeſetzt werden; und non inscriptis auctorum reddere signis (Stat. sylv. IV, 6, 24.) galt als die Probe der höchſten Kennerſchaft. Es entſtehen Kunſtſammlungen, beſondere Daktyliotheken, ſchon gegen das Ende der Republik, zum Theil noch nach griechiſcher Sitte den Göttern geweiht. Die erſte Daktyliothek in Rom beſaß der Aedil Scaurus, der Stiefſohn des Sulla. Die Daktyliothek des Mithridates weihte Pompejus auf dem Capitol, Cäſar ſechs Sammlungen der Art im Tempel der Venus genetrix. (Plin. XXXVII, 5. p. 765. 766.) Große Sammlungen legten Aſinius Pollio und Octavianus Auguſtus an. Indeſſen erweckt dieſe Kunſtliebhaberei und Kennerſchaft keine ſchöpferiſchen Talente unter den Römern ſelbſt. Eine merkwürdige Ausnahme machte hierin die Malerei. Das berühmte Geſchlecht der Fabier erhielt von der Aus-

übung dieſer Kunſt ſeinen Beinamen. Der erſte Fabius Pictor malte im Jahre der Stadt 450 den Tempel der Salus. — Gemälde des Dichters Pacurius ſah man im Herculestempel auf dem Forum Boarium. (Plin. XXXV, 7. p. 682.) Beſonders häufig kamen auch Schlachtſcenen vor, meiſt wohl nur zum Behuf der Triumphe gefertigt. Die Gemälde des Fabius Pictor wurden noch in ſpäteren Zeiten hoch bewundert. Indeſſen mögen wohl jene Schlachtſcenen nicht viel verſchieden geweſen ſein von den gräulichen Mordgeſchichten, welche die modernen Abgeſandten auf unſere Jahrmärkte bringen. So erklärte L. Hoſtilius Mancinus ſelbſt dem Volke ein Gemälde, auf welchem die Eroberung Carthago's vorgeſtellt war. Auch römiſche Architekten werden genannt. Aber dieſe wenigen Ausnahmen abgerechnet, wiſſen wir nächſt den etruriſchen Künſtlern und Handwerkern nur griechiſche zu nennen, und griechiſche Statuen ſchmücken auch die Tempel.

Unter dieſen Umſtänden iſt es nicht zu verwundern, wenn die Ausübung der Plaſtik in Rom unter Cäſar und namentlich Auguſtus und unter ſeinen nächſten Nachfolgern eine unmittelbare Fortſetzung derjenigen Richtung bildet, die wir in Griechenland ſelbſt in der Epoche nach Alexander dem Großen wahrgenommen. Aber freilich iſt dieſe rein griechiſche Nachwirkung nur die Eine Seite der römiſchen Plaſtik. Das römiſch-nationale Element macht ſich geltend. Der römiſche Charakter iſt realiſtiſcher. Daher erfaßt die römiſche Plaſtik die Gegenſtände nicht in idealer Hoheit, ſondern realiſtiſch porträthaft, individualiſirt in vollſter Naturwahrheit. Eine Naturwahrheit, die im Relief ſogar ſo weit geht, daß die Reliefſiguren faſt die volle Rundung der ſtatuariſchen Bildung annehmen. Dabei iſt aber Alles noch in ächt römiſcher Weiſe groß, gediegen, würdevoll, majeſtätiſch, und es läßt ſich nicht leugnen, daß dieſe innere Majeſtät auf den Beſchauer faſt denſelben imponirenden Eindruck macht, wie die reinere Idealität des griechiſchen Kunſtwerks.

An ſich wäre eine Nachblüthe der Plaſtik unter den Römern gar wohl denkbar geweſen. Aber mit dem Verluſte der römiſchen

Freiheit verlor die römiſche Kunſt ihre Weihe, ihren inneren Kern, ſie hatte nicht mehr blos die Triumphzüge des ſich in ſeiner Macht genießenden Römervolkes darzuſtellen, ſondern ſie wurde nur allzubald Hofkunſt durch und durch. Sie wurde äußerlich. Die ideale Seite der griechiſchen Kunſt verlor ſich nach und nach in kalte, der inneren Wahrheit entblößte Abſtractionen, in eine leere Form und einen raffinirten Schematismus äſthetiſcher Momente. Die reale Richtung verſank in die reinen Aeußerlichkeiten und bedeutungsloſen Zufälligkeiten des wirklichen Lebens.

Namhafte griechiſche Künſtler unter den Römern.

Schon frühzeitig ſind die Beiſpiele, daß bei Tempelbauten griechiſche Künſtler beſchäftigt, oder griechiſche Kunſtwerke zum Schmucke derſelben verwendet wurden. Der erſte Tempel, von dem wir wiſſen, daß er griechiſche Hände beſchäftigte, war der Tempel der Ceres, des Liber und der Libera beim Circus Maximus vom Dictator Poſtumius gelobt, von Spur. Caſſius geweiht. (A. U. 261. Ol. 71, 4. v. Chr. 493.) Dem Vitruv galt er als Muſter des tuscaniſchen Bauſtyls. Die griechiſchen Künſtler Damophilus und Gorgaſus, jeder Thonbildner und Maler, ſchmückten ihn utroque genere artis. In griechiſchen Verſen zeigten ſie an a dextra opera Damophili esse, ab laeva Gorgasi. (Sillig C. A. S. 182.) Andere Tempel wurden mit erbeuteten griechiſchen Kunſtwerken geſchmückt. Wichtig war hier die Eroberung von Syracus A. U. 542 (v. Chr. 211) durch Marcellus. Er erbaut vor der Porta Capua den Tempel der Virtus und des Honos, und ſchmückt ihn mit einem Theil der griechiſchen Kunſtwerke, welche er zuerſt in dem Triumphzug aufgeführt hatte. (Liv. XXVI, 21. Cic. Ver. IV, 54.) Hierzu kam der Tempel des Hercules Musarum, von M. Fulvius Nobilior gebaut. Die ehernen Muſenſtatuen, mit denen dieſer Tempel geſchmückt war, waren aus der Beute von Ambracia. Q. Metellus Macedonicus erbaut nebeneinander auf Einem Platze und mit Einem gemeinſamen Porticus die marmornen Tempel des

Jupiter Stator und der Juno. Hermodor von Samos war nach Vitruv der Architekt und die Säulencapitäle waren von Saurus und Batrachus aus Lacedämon gebildet, und ſo laſſen ſich noch mannigfache Tempelbauten dieſer Zeit anführen. Es entſtand alſo naturnothwendig das Bedürfniß, ſolche Tempel nun auch mit Statuen zu beleben. Griechiſche Künſtler mußten zu dieſem Zwecke eigends aus Griechenland, beſonders aus Athen, wo, wie wir ſchon früher bemerkten, um dieſe Zeit noch eine neue Schule in Blüthe ſtand, berufen werden. Die Söhne des Timarchides von Athen, welcher mit Timokles den Aesculap zu Glatea gebildet hatte, verfertigten für einen Jupitertempel die Statue des Gottes aus Marmor (Sillig C. A. 449.); für denſelben Tempel ward ein Jupiter aus Elfenbein von Paſiteles aus Großgriechenland beſtimmt. Doch wird dieſe Statue ſpäter gefertigt werden ſein. Dieſer Paſiteles war ein hochgefeierter Künſtler. Seine Blüthenzeit fällt in die Zeit des großen Pompejus. Er war ein gründlich, auch theoretiſch gebildeter Künſtler und Schriftſteller über ſeine Kunſt: quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe. In ſeinen Bildhauerarbeiten äußerſt ſorgfältig und genau, und gleich trefflich in allen Zweigen ſeiner Kunſt, führte er nichts aus, ohne zuerſt ein Modell entworfen zu haben. Von ihm rührte auch der berühmte Ausſpruch her, daß die Plaſtik die Mutter der geſammten bildenden Kunſt ſei. (Varro) laudat et Pasitelem, qui plasticen matrem caelaturae et statuariae sculpturaeque dixit, et cum esset in omnibus his summus, nihil unquam fecit antequam finxit.

Sorgfältiges Studium, gewiſſenhaftes Modelliren war mehreren griechiſchen Künſtlern in den letzten Zeiten des römiſchen Freiſtaats eigen. So dem Arceſilaus, dem Freund des C. Lucullus. Seine Modelle wurden ſelbſt von Künſtlern theurer bezahlt, als die ausgeführten Werke Anderer. Varro beſaß von ihm aus Marmor: — leaenam —, aligerosque ludentes cum ea Cupidines, quorum alii religatam tenerent, alii e cornu cogerent bibere, alii calcearent soccis, omnes ex uno lapide. (Plin. XXXVI. 4.)

Ein beliebter Gegenstand anakreontischer Tändeleien in Gruppen, Gemälden und Gemmen.

Ein seltsamer Zufall lehrt uns noch eine griechische Künstlerfamilie kennen, welche, den vorgenannten berühmten Pasiteles an ihrer Spitze, in die Zeit des Augustus und Tiberius reicht. Auf einer von Marini (Inscript. della V. Albani p. 174.) bekannt gemachten Inschrift liest man *CTEΦANOC ΠACITEΛIC MAΘHTHC EΠOIEI.* Also ein Stephanus, Schüler des Pasiteles. — Dazu kommt nun noch Menelaus, Schüler des Stephanus. *MENEΛAOΣ ΣTEΦANOY MAΘHTHΣ EΠOIEI* lautet die Inschrift auf der berühmten Gruppe der Villa Ludovisi, welche ein schönes Zeugniß für die griechische Kunst unter Augustus ablegt. (Millin, Gal. myth. 167, Nr. 617.) Ein Jüngling und eine Jungfrau von heroischer Gestalt sich in den Armen haltend.

Diese Gruppe ist zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden gedeutet worden. Vor Winckelmann war sie unter dem Namen Papirius und seine Mutter bekannt. Andere erblickten hier Phädra und Hippolyt. Dies ist gegen den Geist der griechischen Kunst: Liebesscenen außer dem Kreise der Satyrn und Nymphen wurden nicht vorgestellt, viel weniger die ruchlose Leidenschaft der Phädra. Ebenso unrichtig ist die Erklärung Thiersch's, der hier eine Scene aus dem Innern des kaiserlichen Hauses, vielleicht Octavia und Marcellus, erblicken will. Familienscenen, wenn es nicht blos fingirte waren oder eine sepulcrale Bedeutung hatten, bildeten keinen Gegenstand der alten Kunst. Die einzig richtige Erklärung hatte schon Winckelmann (VI, 1. p. 242.) gegeben, d. i. die Erkennungsscene des Orest und der Elektra nach Sophokles' Elektra (1226):

Ἔχω σὲ χερσίν; ΟΡ. ὡς τὰ λοιπ' ἔχοις ἀεί.

Umarmung von Bruder und Schwester mit der Perspective von schrecklichen Thaten, die geschehen sind und geschehen sollen. Die Gestalt der Elektra ist fast kolossal. Es ist die Heldenjungfrau; die Züge ihres Angesichts jugendlich, doch beinahe matronenhaft. Es ist die ältere entschlossene Schwester, welche Orest schon geschützt

und gerettet hatte, als dieser noch unmündig war. Eine reiche, faltenschwere Umhüllung deckt den Leib; aber zum Zeichen der Trauer und Erniedrigung sind die Haare kurzgeschnitten. Sie ist die tragische Maske κούφειος, welche auch auf dem Grabe des Sophokles gebildet war, an Antigone oder Elektra erinnernd. Hoch sind die künstlerischen Verdienste dieser Gruppe. Die Formen sind von auserwählter Schönheit, die Haltung würdevoll, dem Gegenstande angemessen. Die Herausgeber Winckelmann's (VI, 2. S. 308.) finden mit Unrecht die Falten der Gewänder allzugehäuft und ohne ruhige Massen, und in der Geberde eine gewisse studirte Zierlichkeit.

Berühmte Toreuten und Cälateren zur Zeit des Pompejus waren Pesidenus aus Ephesus, Cälater und Erzgießer, und Zopyrus, qui Areopagitas et judicium Orestis caelavit in duobus scyphis. (Plin. XXXIII, 55.) Das eine dieser Werke ist wahrscheinlich noch im Original erhalten. Es ist der silberne Becher der Bibliothek Corsini zu Rom, unter Benedict XIV. im Hafen von Antium gefunden. (Winckelmann, Mon. ant. Nr. 151. Werke VI, 1, 205. abgebildet VII. Taf. 7.; bei Millin. Gal. myth. 171, Nr. 624. Vgl. Thiersch Ep. S. 299.) Die getriebene herausgeschlagene Arbeit befindet sich an der äußeren Umkleidung, gleichsam an dem Futteral, in welches der zum Trinken bestimmte Becher eingesenkt war. Minerva legt den entscheidenden Stein in die Urne. Neben ihr steht eine Furie, dann gedankenvoll Orest; eine vierte Figur auf einem Felsen sitzend. Dies ist nicht eine Furie, sondern ein Areopagite; theilnehmende Beschauer, eine Frau in der Geberde der tiefsten Trauer, ein lebhaft bewegter Mann. (Pylades?)

Etwas nach Pompejus: Pytheas, Cälater. Ulysses et Diomedes erant in pluralae emblemate, Palladium surripientes. (Plin. XXXIII, 55.) Nachahmungen des Diomedes aus dieser Gruppe sind in vortrefflichen Gemmen erhalten, darunter von Dioskorides, der, unter Augustus lebend, überhaupt als der berühmteste Steinschneider der römischen Kaiserzeit zu betrachten ist.

Kunſtgegenſtände der griechiſchen Plaſtik unter den Römern.

1) Götter.

Die Darſtellungen der Götter ſind noch immer ein vorzüglicher Gegenſtand der bildenden Kunſt auch unter den Römern; für zahlloſe Tempel und Paläſte, für öffentliche Plätze, für Villen der Privaten zu Rom und in den Provinzen, endlich auch für die Ruheſtätte der Todten. Die früheren Muſterſtatuen der Götterideale werden zu dieſem Zwecke ſehr häufig blos wiederholt, beſonders nun auch für Liebhaber und Sammler. Theils werden ſie auch modificirt, nach Bedürfniſſen der Zeit, des Locals, nach Vermögen oder Unvermögen der einzelnen Künſtler. Manche Modificatien erheiſcht der römiſche Cultus, und aus einzelnen typiſchen Göttergeſtalten gehen neue Bildungen hervor, doch nur zu kurzer Lebensblüthe.

Die häufigſten Götterbilder der römiſchen Kunſt ſind: Jupiter, der Hauptact des Capitoliums, wird Vorbild des römiſchen Imperator und Triumphator. Die Bildung des tonans wird vorherrſchend. — Juno bleibt hochverehrt als Vorbild der römiſchen Matrone und als Eheſtifterin. Zugleich wird ſie Privatgenius der weiblichen Bildung überhaupt. Die Römer greifen namentlich auch die maternale Bedeutung heraus, und zu dieſen Vorſtellungen, welche in der guten alten Zeit der griechiſchen Kunſt nicht vorgekommen wären, gehört namentlich die Juno lactans. (Mus. Pio-Clem. I, 4. M. u. Oeſt. II, 5, 62.) — Ganz local und keiner Veredlung fähig, doch häufig vorgeſtellt war die Juno Lanuvina oder Sospita in doppelter Tunica, ein Ziegenfell um den Leib geſchlagen, mit Lanze und Schild, und calceoli repandi. Eine an ſich treffliche Koloſſalſtatue befindet ſich im vaticaniſchen Muſeum. (Mus. Pio-Clem. II, 21. Gal. myth. XII, 50. M. u. Oeſt. II, 5, 63.)

Apollo wird beſonders als Actius und Citherſpieler häufig wiederholt, aber auch mit Kaiſern, wie mit Nero, identificirt. Apollo Propugnator iſt auf Münzen ſehr häufig, in kriegeriſchem Schritt.

Minerva wurde mit Jupiter und Juno auf dem Capitol verehrt. Proximos illi tamen occupavit Pallas honores. (Horat. I, 12.) Aus ihrem griechischen Ideale entwickelt sich das perſonificirte Rom, die Dea Roma. Gerüſtet wie Minerva, doch oft amazonenartig kurz geschürzt. Ihr Kopf ist von dem der Minerva zu unterscheiden durch den Blick, der nicht gedankenvoll gesenkt, sondern frei und kühn geradeaus gerichtet ist. Auf einem Panzer, Sessel oder Felsen thronend, das Parazonium in der Rechten haltend, die eine Brust entblößt. (Mus. Pio-Clem II, 15. Millin. 180. Nr. 682. 182, 662.)

Mars war im kriegerischen Rom von größerer Bedeutung, als in Griechenland. Er wurde verschieden vorgestellt, besonders auf Münzen und Gemmen: raschausschreitend als Gradivus; mit Feldzeichen als Stator oder Ultor; als Victor und Pacifer mit Trophäen, Victorien, auch dem Oelzweige. Lieblingsgegenstand der Römer war Mars und Venus zur Gruppe verbunden, doch nicht im obscönen Sinne zu deuten.

Venus wurde häufig gebildet als Venus Genetrix, Stammmutter der Aeneaden (Aeneadum genetrix, Lucr. I, 2.) und des Julischen Geschlechts, die Römermutter. Sie hat rundere, vollere Formen und mehr matronenartigen Charakter; sie ist theils ganz, theils halb bekleidet. Ein Musterbild dieser Genetrix ist die Statue im Louvre. (M. u. Oest. II, 24, 263.) Aehnliche im vaticanischen Museum und Florenz. Oft wird sie mit Kaiserinnen identificirt, z. B. die Sabina. (Mus. Pio-Clem. III, 8.) Mit dieser Genetrix verwandt ist die Venus victrix, deren Vorbilder jedoch schon die frühere Kunst in Griechenland kannte. Ohne Gaben, nur das Obergewand um die Hüften geschlagen, Stolz und Kraft in den Zügen des Angesichts, der eine Fuß auf eine Erhöhung, auf einen Helm gestützt, mit dem Schild oder Helm des Ares, einer Palme oder dem Apfel in den Händen; auch wohl mit Ares zu einer Gruppe verbunden. Bilder der Art sind sehr häufig in allen Cabinetten. Ausgezeichnet ist die in dem Theater zu Capua gefundene, welche dann im königlichen Palast zu Caserta aufgestellt wurde und jetzt

im Museo reale ſich befindet. (Winckelmann IV. 114. M. u. Oeſt. II, 25, 268.) — Ihr ähnlich iſt die im Frühjahr 1820 auf der Inſel Milo in einer Art von Niſche entdeckte Venus im Pariſer Muſeum. (M. u. Oeſt. II, 25, 270.) Sie iſt eine der verzüglichſten Statuen, 6 Fuß 3 Zoll hoch, von großen, mächtigen Formen, und zuverläſſig ein griechiſches Originalwerk. Verſchiedene Deutungsverſuche. (Quatrem. de Q., Sur la statue ant. découv. dans l'île de Milos. 1821. Clarac, Sur la st. ant. de V. victrix. 1821. Millingen, Un. mon. II, 4. 5.) Nach Einigen hielt ſie blos einen Apfel in der Hand; ein Arm mit dieſem Attribute fand ſich in der Nähe der Statue. Vor Paris ſtehend iſt ſie gewiß nicht zu denken. Nach Anderen war ſie mit Mars verbunden. Der eine Fuß ruhte wahrſcheinlich auf dem Helm. In beiden Armen hielt ſie vielleicht den Schild des Mars empor. (Vgl. Welcker akadem. Kunſtmuſeum, S. 19.)

Wir angeben die zahlloſen Göttergeſtalten, welche wir ſchon früher in Griechenland zu ſelbſtſtändigen Idealen herangebildet ſahen, ſowie auch alle die untergeordneten Weſen des Götterſyſtems, welche zum Theil erſt auf italiſchem Boden entſtanden, ohne aber in der Kunſt weder einen hemmenden, noch einen fördernden Einfluß auszuüben, die Götter des Feldes z. B., jene italiſchen Faunus, Vertumnus, Priapus, den alten Janus u. ſ. w. — Aber an die große Anzahl **allegoriſcher Geſtalten** müſſen wir erinnern. Auch die Griechen hatten keinen Mangel an Perſonificationen dieſer Art. Doch waren ſie hier zum Theil, ihrer tieferen Bedeutung unbeſchadet, durch Mythus, Poeſie und den religiöſen Glauben des Volkes zu wirklichen Perſonen geworden, wie Nike, Hebe und Nemeſis, theils dienten ſie in der Regel nur in größeren Compoſitionen als näher bezeichnende Nebenfiguren. Unter den Römern hat ſich nicht nur ihre Zahl bedeutend vermehrt, ſondern ſie treten auch mehr als ſelbſtſtändige, für ſich ſelbſt beſtehende Geſtalten auf: die Providentia mit dem Steuerruder, Fides und Honor, beide mit dem Lorbeerkranz, Virtus mit dem Helm, Libertas mit dem Hut, Securitas, ſich auf eine Säule ſtützend, Aeternitas mit Sol

und Luna in den Händen, Pax mit dem Oelzweige, Pietas mit dem Storch, Aequitas mit Füllhorn und Waage, Pudicitia züchtig verſchleiert, Spes, Salus, Valetudo und andere Geſtaltungen dieſer Art. Es fand ſich hier Gelegenheit zu ſinnreichen Combinationen. Die meiſten Attribute ſind auch wirklich ſehr glücklich gewählt, leicht verſtändlich, ſcharf bezeichnend. Aber die Allegorie bleibt doch immer mehr ein Werk des Verſtandes, als der Einbildungskraft. Die Geſtalt iſt nicht, ſondern ſie bedeutet blos, ſie iſt die bloße Hülle eines Begriffes. Solche allegoriſche Bilder ſind nicht leicht fähig, zu ſelbſtſtändigen, wahrhaft organiſchen Kunſtformen durchgebildet zu werden. Oft wurden auch blos frühere griechiſche Götterformen den allegoriſchen Bildungen zu Grunde gelegt. So iſt die Spes der Römer nur das Bild der Aphrodite in altertümlicher hieratiſcher Bildung, in langem, künſtlich gefälteltem Gewande, leiſe ſchreitend und eine Blume in der Hand. Die Salus oder Valetudo iſt ganz die griechiſche Hygieia. (M. u. Oeſt. II. 21, 259.)

Verderblicher aber für Sittlichkeit und Kunſt war das Einführen fremder Gottheiten, abenteuerliche, der reinen Kunſtform widerſprechende Bildungen, eine düſtere, myſtiſche Symbolik, eine abenteuerliche Ceremonie und geheime Greuel aller Art unter dem Deckmantel der Religion. — So 1) der Iſisdienſt. Iſisſtatuen im Coſtüm römiſcher Iſisdienerinnen ſind ſehr häufig. So Horus oder Harpokrates mit dem Füllhorn. Dieſe Geſtalten waren frühzeitig eingedrungen, wurden aber beſonders herrſchend ſeit Commodus und Caracalla, die ſich öffentlich zum Iſisdienſt bekannten.

2) Der aus aſſyriſchen und perſiſchen Elementen gemiſchte Mithrasdienſt, beſonders ſeit Domitian und Commodus. Hauptbildung iſt hier das myſtiſche Stieropfer, überladen mit einer Unzahl myſtiſch raffinirter Attribute und Symbole. Solche Mithrasbilder haben ſich durch die Römer faſt über alle Theile der Erde verbreitet. (Vgl. ein Mithrasbild Millin Gal. myth. t. 18, 82.) Mit der Mithrasbildung kamen auch die Bilder des Aeon auf, in Statuen und Reliefs noch höchſterhaulich verbunden. (Millin Gal. myth. t. 18. Nr. 4*).) Löwenkopf als Symbol der Stärke; Flügel

und Vögel als Symbol der Schnelligkeit; die Schlange als Symbol der ſteten Selbſterneuerung; dazu ein Stab als Maaß der Zeiten, ein Schlüſſel, der das Verborgene aufſchließt, und zugleich Anfang und Ende der Jüs bedeutet; die Weintraube, Symbol der Fruchtbarkeit, zu guter Letzt noch Schlangenſtab, Hahn, Zange und Hammer, zu Arbeit und Wachſamkeit ermahnend. Das Ding iſt höchſt ſymboliſch, tiefſinnig, aber doch nichts weiter, als ein Scheuſal.

3) Der ſyriſche Cultus fand ſchon unter Nero Eingang, wurde jedoch erſt herrſchend ſeit Septimius Severus. Er führt chaldäiſche Myſtik und Zauberſpuk, Amulette und ſonſtige Abſtruſitäten mit ſich. Der einfach-natürliche Sinn, der dem griechiſchen Götterſyſtem zu Grunde liegt, geht immer mehr verloren, der Geſchmack am Phantaſtiſchen, am Myſtiſchen und Abſtruſen nimmt überhand. Die Form, die lebendige Geſtalt wird nur noch willkürliches Zeichen — für die Träumereien einer ausſchweifenden Phantaſie, und die ungeſunden Grübeleien eines umnebelten Verſtandes.

4) Dazu kamen nun endlich noch pantheiſtiſche Ideen! Ein einziges Bild ſoll Alles ſein, ſoll das Unausſprechliche ausdrücken, das Unendliche erſchöpfen in einer Unzahl von Attributen. So entſtehen die Signa Panthea. Vgl. ſtatt aller bei Creuzer's Marburger Gemmen Nr. 13. Eine Minerva Panthea. Die Figur iſt Pallas durch Gewandung und den Helm; dazu kommen aber die Flügel der Victoria, das Füllhorn der Fortuna (*Τύχη*) oder Abundantia, das Steuerruder der *Ἱρόνοια*, der Providentia, alſo eine Minerva-Victoria-Providentia-Fortuna. Solche abenteuerliche Gebilde waren gleichfalls zuerſt im Oriente ausgebeutet. So ſehen wir ein ähnliches signum Pantheum auf Geldmünzen von Pharnaces I. (Millin Gal. myth. 70, 354.) Eine leichtbekleidete Geſtalt, mit dem Füllhorn der Tyche, den Aehren und den Zügen des Bacchus, dem Stabe des Mercur, und auf dem Haupt noch den Donnerkeil des Jupiter.

Wie im Zeitalter der Diadochen und beſonders nachher in den Städten der neuen Reiche, welche von jenen waren gegründet

werden, ſo ſind die Perſonificationen von Städten und Provinzen, überhaupt von Localitäten ein Hauptgegenſtand der griechiſchen Künſtler in Rom und den Provinzen. Der römiſche Nationalſtolz fühlt ſich in Darſtellungen der Art geſchmeichelt. Abbildungen von eroberten Städten und Genien von Ländern wurden frühzeitig mit in den Triumphen aufgeführt. So bildete Coponius, einer der wenigen Künſtler mit römiſchen Namen, vierzehn Statuen von ebenſo vielen Nationen, welche an dem Theater des Pompejus ſtanden, wahrſcheinlich die in Aſien und Spanien beſiegten. Und ein Portieus des Auguſtus hieß nach ſeinen Völkerſtatuen ad Nationes. (Servius ad Virg. VIII, 720. Thierſch Epochen S. 296. Anm.) In die Klaſſe dieſer Vorſtellungen gehören auch die Perſonificationen von Flüſſen, von welchen ſich mehrere treffliche Werke in Statuen erhalten haben. Flüſſe wurden ſchon von den Griechen gebildet; auf Münzen ſtiergehörnt oder ganz in Stiergeſtalt, doch auch von rein menſchlicher Bildung, ſo in Statuen, beſonders für die Ecken der Giebelfelder. Zwei andere treffliche Statuen dieſer Art in koloſſalem Maaßſtabe aus ſpäterer Zeit ſeien bei dieſer Gelegenheit erwähnt. Sie ſind Seitenſtücke, der Tiber und der Nil, unter Leo X. bei der Kirche S. Maria sopra Minerva gefunden; der Tiber blieb in Paris, Nil im Braccio nuovo des Vatican. Attribute und figurenreiche Basreliefs an der Baſis dienen zur näheren Localcharakteriſtik. Geiſtvoll und auch in der Ausführung vortrefflich iſt der Nil. Neben ihm die Sphinx, das geheimnißvolle Symbol der Aegypter; der Kranz des Gottes, ein Aehrenbüſchel in der Rechten, veranſchaulichen die Naturproducte Aegyptens. Im Horn erkennt man Korn, Wein, Pinienäpfel, Mohn und Lotus. Spielende Kinder umgeben den Koloß, deren Zahl die Maaße, πήχεις, bezeichnet, welche der ſchwellende Nil erreicht, wie es dort bei Philoſtratus heißt: περὶ τὸν Νεῖλον οἱ πήχεις ἀθρόοι. Höchſt erfreulich iſt die naive Laune in der Gruppirung dieſer Kinder, ſechzehn an der Zahl. Eins hat die Schultern erklabbelt, ein anderes ſteckt im Füllhorn, ein drittes arbeitet ſich den Schenkel hinauf. Andere ſpielen mit dem gefährlichen Krokodile. Es iſt das

heitere Leben der Natur in ihrer üppig wuchernden Segensfülle, und die Luft des menſchlichen Bewußtſeins, für welches ſie ergoſſen wird. Die Theile der Hauptſtatue ſind von vollkommenem Verhältniß. Majeſtät und Güte ſprechen ſich in den Zügen aus, es iſt der mit gewaltiger Naturkraft ſegnende Strom, und Kraft und Fülle herrſcht in den Formen des Leibes. (Welcker Z. S. 322. Abbildungen bei Visc. Mus. Pio-Clem. I. 36. 37. Millin 74, 304. 305.) Eine ähnliche Statue des Nils aus Baſalt hatte Veſpaſian im Tempel des Friedens aufgeſtellt. Numquam hic major repertus est, quam in templo Pacis ab Imperatore Vespasiano Augusto dicatus: argumento Nili, XVI liberis circa ludentibus, per quos totidem cubita summi incrementi augentis se annis intelliguntur. (Plin. XXXVI, 11. p. 734.) Dies iſt nach Hirt das Original unſerer Statue, unter den erſten Ptolemäern gebildet und von Veſpaſian aus Aegypten nach Rom gebracht.

Die Bildniſſe in Statuen und Büſten.

1) Verdiente Männer der Mitwelt oder der Vorzeit. Unter letzteren beſonders auch die berühmten Dichter oder Philoſophen zum Schmuck für Bibliotheken. Erſtere wurden auch an öffentlichen Plätzen aufgeſtellt. Ein ausgezeichnetes Werk dieſer Art iſt die koloſſale Statue des großen Pompejus im Palaſt Spada zu Rom.

2) Bildnißreihe der Kaiſer, faſt in ununterbrochener Folge, Büſten und Statuen. — α) Vollkommene Bildniſſe, naturgetreu und Porträts, zugleich meiſt in dem Coſtüm des wirklichen Lebens: α) in der Friedenstoga. Gelegenheit zu ſchönem Faltenwurf; auch prieſterlich verhüllt. Der Kaiſer erſcheint da als princeps, als princeps senatus, als Senator, als Prieſter. β) Im Kriegsgewand, ganz gepanzert. Der Kaiſer erſcheint hier als imperator, mit reichem Schmuckwerk, entweder in der Stellung und Geberde der allocutio, oder als statua equestris, oder auf Triumphwagen.

b) Porträt mit idealiſirter Individualität zu Göttern oder Heroen erhoben, die divi imperatores. α) Als statua Achillea, nackt mit einer Lanze ſtehend. β) Thronend mit einem Jupiter-ähnlichen Coſtüm. Der Oberleib iſt unverhüllt, von den Hüften an mit dem Pallium bedeckt. γ) Als eigentlicher Divus, d. h. als ein von Seiten des Senats mit der Form der consecratio feilig Geſprochener mit Strahlen um das Haupt. So Nero ſchon bei Lebzeiten. δ) Mit den Attributen irgend eines Gottes, wie Nero als Apollo.

Auch das weibliche Perſonale des kaiſerlichen Hauſes wird theils treu porträtirt, theils mit den Attributen und in der Idealkleidung irgend einer Göttin. So Livia als Ceres, als Veſta. Die Julia als Kora.

Auch auf dieſem Felde wurde noch Treffliches geleiſtet. Aber man ſieht, wie nahe eine ganz gedankenloſe, der Kunſt unwürdige Schmeichelei lag. Man denke die Neroniſche Verrücktheit unter dem Lorbeerkranz des Apoll und ſeine blutbefudelten Hände der Leier ſchmelzende Töne entlockend. Oft iſt es erbaulich zu ſehen, wie der Künſtler ſich abmüht, um der Beſtialität wenigſtens eine menſchliche Phyſiognomie abzugewinnen. Der kategoriſche Imperativ des Imperaters.

Ueberblick über die erhaltenen Kunſtdenkmale aus der Römerzeit.

Eine ſtreng pragmatiſche Kunſtgeſchichte der Römer fehlt uns noch immer. Der Abſchnitt über die Römer iſt ganz unbedingt der ſchwächſte Theil in Winckelmann's großer Kunſtgeſchichte, und ſeit Winckelmann iſt auf dieſem Felde im Grunde genommen wenig oder gar nichts Neues geleiſtet worden. Wir ſind daher hier nicht

im Stande, eine römiſche Kunſtgeſchichte im ſtrengen Sinne des Wortes zu geben; wir müſſen uns begnügen, an der Hand der hauptſächlichſten auf uns gekommenen Kunſtwerke wenigſtens die hauptſächlichſten Umriſſe zu ziehen, es künftiger Forſchung überlaſſend, in wie weit dieſe Umriſſe auszuführen und zur Grundlage eines lebendig anſchaulichen Gemäldes zu machen ſind.

Offenbar iſt unter den erſten römiſchen Kaiſern der Kunſtbetrieb ſehr rührig geweſen, ja man kann ſagen, die meiſten Statuen, die heutzutage unſere Muſeen ſchmücken, ſind in dieſer Zeit entſtanden. Nur kann man leider bei den wenigſten Werken die Chronologie ihres Urſprunges diplomatiſch genau nachweiſen. Wir müſſen uns daher vorzugsweiſe an ſolche Werke halten, die chronologiſch ſicher ſind; nur dadurch gewinnen wir feſte Handhaben zur genaueren Unterſcheidung des verſchiedenen Styls in den verſchiedenen Zeitperioden.

Sicher in die Zeit des Auguſt gehört der bereits oben genannte Gemmenſchneider Dioskorides oder richtiger Dioskurides. Er ſchnitt den Kopf des Auguſtus, mit welchem dieſer und die nachfolgenden Kaiſer zu ſiegeln pflegten. Noch haben wir ſieben Gemmen, welche für Werke des Dioskurides können genommen werden: zwei mit dem Kopf des Auguſtus, einen ſogenannten Mäcenas, einen Demoſthenes, zwei Mercure, einen Palladienraub.

Die Steinſchneidekunſt, als die Kunſt der plaſtiſchen Nipps, am Hofe der Alexandriner entſtanden, findet am römiſchen Kaiſerhofe überhaupt die günſtigſte Aufnahme und Beſchützung. Eine große Zahl ſolcher Steinſchneider unter den erſten römiſchen Kaiſern werden uns genannt, und wir ſind glücklich genug, noch einige geſchnittene Steine zu beſitzen, die uns von der damaligen Vortrefflichkeit dieſer Kunſt einen ebenſo klaren wie genußreichen Begriff geben. Namentlich zeigen ſie uns, wie bereits die eigenthümlich römiſche Compoſition, Symbolik und Allegorie, Platz gegriffen hat.

1) Der Wiener Camee, gemma Augustea genannt. (Ekhel pierr. gr. pl. 1. Millin Gal. Myth. 181, 676. N. u. Oeſt. t. 69. Nr. 377.) Der Gegenſtand iſt die domus Augustea,

die Familie des Auguſtus zur Zeit ihres höchſten Glanzes. Auguſt thronend als Jupiter, doch ſtatt des Blitzes hält er den Augurſtab, Zeichen der Auſpicien, der Oberleitung (suis auspiciis, alienis auspiciis, auspiciis secundis; vgl. Thierſch Epochen S. 306). Ueber ihm ſieht man das Heroſkop, das Sternzeichen ſeiner Geburt; die Terra, Abundantia, dieſe mit Füllhorn und Kindern, dem doppelten Segen, um welchen Horaz im Carmen saeculare fleht (date romque prolemque), und der Ocean umgeben den Thron. Erſtere bekränzt den Auguſt mit der Bürgerkrone aus Eichenlaub. Neben Auguſt thront mit Helm, Lanze und Schwert die Dea Roma.

Ein neuer Sieg zur Verherrlichung Roms iſt erfochten worden. Tiberius kehrt triumphirend aus Pannonien zurück. Hinter ihm Victoria. Er ſteigt vom Wagen, um ſich vor Auguſt zu proſterniren; denn ihnen und der ewigen Roma galt Kampf und Sieg. Im unteren Felde, gleichſam als die dienenden Träger der römiſchen Macht und Herrlichkeit, Gefangene, Männer und Weiber; und römiſche Soldaten errichten ein Trophäon. Die Arbeit iſt von der äußerſten Feinheit, die Compoſition höchſt ſinnreich; doch iſt die Gruppirung ſchon etwas gehäuft, wenigſtens nicht in der Art des reinen griechiſchen Kunſtſtyles.

2) Der Pariſer Achat oder de la Ste. Chapelle, früher Joſeph's Traum genannt, Achates Tiberianus. (M. u. Oeſt. Nr. 378. Gal. myth. 179, 677.) Es iſt dies der größte Gamee, den wir beſitzen, ein Sardonyx aus fünf Lagen. Sein Gegenſtand iſt die Auguſteiſche Familie nach dem Tode des Auguſtus. Das Ganze zerfällt in drei Scenen. a) Die oberſte ſtellt die Vergötterung des Auguſtus dar. Dieſer wird auf einem Flügelroſſe, das ein Amor leitet als Kind der Venus, der Stammmutter der Aeneaden, gen Himmel getragen. Aeneas in trojaniſcher Tracht und mit der Weltkugel, dem Symbol der Weltherrſchaft ſeines Geſchlechtes, begrüßt ihn. Neben dieſem erſcheint der vergötterte Cäſar in der Strahlenkrone der consecratio und mit dem Scepter; ein anderer Held hinter dieſem iſt wohl der früher ſchon verſtorbene Druſus. Alle ſind ſchwebend vorgeſtellt. b) Zweite Scene: Tiberius thront

in der Mitte als Jupiter; die furchtbare Aegis deckt den Schooß, der Augurſtab ruht in der Rechten; neben ihm ſeine Mutter Livia als Ceres. Er entläßt eben den Germanicus nach Syrien, um den parthiſchen Krieg zu führen. Bei ihm ſind ſeine edle Gattin Agrippina und ſein Sohn Caligula, als Kind des Lagers coſtümirt. Außer dieſen erſcheint noch hinter den Thronenden der jüngere Druſus, Tiberius' Sohn, welcher nach dem vergötterten Auguſtus und den himmliſchen Ahnen emporblickt und ihren Segen zu dem Unternehmen herabzubeſchwören ſcheint. Ein orientaliſcher Fürſt ſitzt demüthig zur Erde, wahrſcheinlich als Geiſel. Als äußerſte Figuren des Bildes links und rechts Klio und Polyhymnia, die verherrlichenden Muſen der Geſchichte. c) Im unterſten Felde überwundene Nationen in tiefer Trauer der Erniedrigung, theils als germaniſche, theils als orientaliſche charakteriſirt. Den Styl des Ganzen kann man mit der Diction der Horaziſchen Prunk- und Staatsoden vergleichen.

3) Pariſer Cameo. Auf einem Drachenwagen durchgeben Germanicus als Triptolemus und Agrippina als Ceres Thesmophoros die Erde. (Millin Gal. Myth. 48, 220. M. u. Oeſt. Nr. 380.)

4) Cameo in Wien. Livia treu porträtirt, aber im Coſtüm der Magna Mater und mit den Aehren der Ceres in der Hand, hält vor ſich die Büſte des vergötterten Auguſtus. Vgl. Köhler über zwei Gemmen der k. k. Sammlung in Wien. 1810. M. u. Oeſt. Nr. 379.

Statuen und Büſten aus der Zeit des Auguſtus.

1) Die ſchönſte Büſte des Auguſtus, mit der corona civica aus Eichenlaub, von ſehr zarter und lebendiger Behandlung befand ſich ehemals im Palaſt Bevilacque zu Verona, kam dann in das franzöſiſche Muſeum, von da nach München Nr. 227. (Abgebildet bei M. u. Oeſt. Nr. 348.)

2) Mehrere Statuen des Auguſtus. a) Im Gewand des Friedens; blos in der Toga (Mus. Pio-Clem. II, 45.), oder in prieſterlichen Functionen begriffen, die Toga über das Haupt gezogen. Eine Statue der letzteren Art im vaticaniſchen Muſeum. (Mus. Pio-Clem. II, 46. M. u. Oeſt. 350.) b) Als Sieger bei Actium oder über S. Pompejus, mit dem Vordertheil eines Schiffes zu Füßen. Statue im Capitol. (Winckelmann, alte Denkm. S. 55. Werke VI, 2, 296.) c) Koloſſalſtatue aus Bronze. Auguſt als Jupiter. Die Arme mit Blitz und Scepter ſind reſtaurirt. (Antichità Ercol. VI, 77. M. u. Oeſt. 349.) Von ſehr plumpen Verhältniſſen; auch von Hirt getadelt.

Statuen anderer Männer aus Auguſtus' Zeit.

1) Porträtſtatue, aber im idealen Heroencoſtüm, des Siegers bei Actium, iſt die Statue des M. Vipſanius Agrippa, koloſſal, im Palaſt Grimani zu Venedig. (Visc. icon. r. pl. 8, 7. M. u. Oeſt. 353.) Wahre Heldengeſtalt, aber durch und durch Porträt. Die Linke hält einen Delphin, hier Symbol des Elements, in welchem die Schlacht gekämpft ward; die Rechte das Mittel des Kampfes, das entblößte Schwert, deſſen Scheide an der linken Hüfte hängt.

2) Ein Nonius Balbus wurde im Jahre 32 v. Chr. als Tribun durch eine intercessio bekannt. (Visc. icon. r. p. 447.) Seine ganze Familie in Statuen wurde bei der Ausgrabung des Theaters in Herculanum gefunden: a) M. Nonius Balbus der Vater und b) M. Nonius Balbus der Sohn, Prätor und Proconſul. Beide statuae equestres, im Harniſch und Kriegsmantel. Beide fand man auch zu Fuß in der Toga. (S. die Köpfe Visconti t. 15.) c) Statue der Gattin des älteren, Mutter des jüngeren Balbus. Der Kopf Visc. t. 15. f. — d) Ihrer drei Töchter. (Eine derſelben abgebildet bei M. u. Oeſt. 374.) Die Köpfe als Porträts betrachtet ſind von meiſterhafter Arbeit, meiſterhafter noch die Gewänder, beſonders der Frauen. Die Drapirung iſt ganz

wie an den herculanischen Frauen im Augusteum. Der feine Stoff des Gewandes ist auf's Treueste und Zarteste wiedergegeben, so daß die Form des Körpers nicht bloß, sondern auch die Falten des unteren Gewandes durch die des oberen hindurchschauen.

Aus der Zeit des Tiberius. Auf dem Markte zu Pyzzoli (Puteoli) stand eine kolossale Statue des Tiberius. Ihr Fußgestell hat sich erhalten, jetzt im Musco Borbonico zu Neapel im Saale des Antinous. Das Werk war geweiht von dem Collegium der Augustales, wurde von der Stadt Puteoli später wiederhergestellt, und war errichtet worden zum Zeichen der Dankbarkeit von vierzehn Städten Asiens, welche Tiberius nach dem Erdbeben im Jahre 17 n. Chr. wiederherstellen ließ. An den vier Seiten des Fußgestells sieht man die Personificationen der vierzehn geretteten Städte, sinnreich charakterisirt und die meisten sehr gut und gefällig gestellt. Unter jeder steht der Name. Tmolos in Lydien z. B. am Berge gleiches Namens ist die männliche Figur, die sich auf eine Weinrebe stützt. Cibyra in Phrygien erinnert durch ihr behelmtes Haupt an die dortigen Metallarbeiten. Cybeins ist kurzgeschürzt und amazonenhaft. Hinter ihr steht auf einer Säule das berühmte Dianenbild. (M. n. Oest. 376.)

Eine besondere Erwähnung verdienen noch die Statuen der **Agrippina**, der würdigen Gattin des edlen Germanicus. Ganz unbezweifelt ist besonders die Statue dieser Agrippina im Museum Capitolinum III, 53. (M. n. Oest. 371.) Die Figur ist häuslich-bequem auf einem Sessel hingelagert, die Haltung natürlich, ruhig und doch edel, ja vornehm. Römische Matronenstrenge spricht sich im Haupte aus; das Gewand ist sehr künstlich, vielleicht zu künstlich gelegt.

Eine berühmte Agrippina, doch falsch benannt, ist die kolossale Statue in Dresden (Nr. 102.). Der Kopf gehört zur Statue, wiewohl es Lessing leugnete. Edle Gestalt, in nachsinnender Trauer. Vergleichen mit dem zu Salzburg gefundenen Mosaik die verlassene Ariadne. Nach Decen Kunstbl. 1823. Nr. 4 ist es Europa auf dem Platanusbaum bei Gortyna. (Abbild. Aug. t. 17.)

Unter Nero, deſſen Porträtbilder, beſonders unter der Geſtalt des Apollo, nicht ſelten ſind, fallen die letzten Verſuche in Rieſenwerken der Erzgießkunſt durch Zenodorus, einen im Kleinen wie im Größten ausgezeichneten Meiſter. Er bildete Becher des Kalamis mit ſo großem Geſchicke nach, daß kaum ein Unterſchied zu bemerken war. (Plin. XXXIV, 18.) In Gallien hatte er zuerſt ſeinen Ruhm gegründet. Für die galliſche Stadt Averni hatte er einen ehernen Koloß des Mercur gefertigt, an welchem er zehn Jahre arbeitete, von ſo ungeheurem Maaßſtabe, daß dieſer alle Koloſſe der früheren Zeit, alſo auch den Sonnenkoloß auf Rhodus, an Größe übertraf. Nero bringt Zenodorus nach Rom. Hier bildete er eine koloſſale Erzſtatue Nero's in einer Höhe von 110 Fuß, welche Statue aber 75 n. Chr., damnatis sceleribus ejus principis, dem Sol geweiht ward. Der Koloß war urſprünglich aufgeſtellt vor der Fronte des goldenen Hauſes auf dem Platz, wo nachher der Tempel der Venus und der Roma erbaut ward. Hadrian ließ ihn mit Hülfe von vierzig Elephanten transleciren, und ſpäter machte man wieder einen Commodus daraus, deſſen Kopf aufgeſetzt wurde. (Müller S. 216. Thierſch S. 113. Dio Cass. 66, 10. p. 1089 Reim.) Das Coloſſeum ſoll von ihm den Namen haben. Uebrigens diente dieſe Statue, dieſes Rieſenwerk zum glänzenden und beſchämenden Beweiſe, was die Erzbildner zu Nero's Zeit leiſten konnten und was nicht. — Ea statua indicavit interiisse fundendi artis scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterem postponeretur. — Quanto major in Zenodoro praestantia fuit, tanto major deprehendi aeris obliteratio potest. (Plin.) Man hat aus dieſer Stelle auf ein völliges Mißlingen des Guſſes ſchließen wollen, und damit auf den bereits begonnenen Untergang der Erzbildnerei. Daß man aber die Reinheit des Erzguſſes noch in viel ſpäterer Zeit in ſeiner Gewalt hatte, dafür ſpricht ſchon, um nur Ein Beiſpiel anzuführen, die Bronzeſtatue des Marcus Aurelius, welche noch zur Bewunderung aller Kenner erhalten iſt. Dagegen ſpricht zweitens das

große Unternehmen und die Thatsache, daß der Koloß denn doch fertig wurde. Die Bereitwilligkeit Nero's, Gold und Silber in reichlichem Maaße beizusteuern, löst das Räthsel. Das Riesenwerk gelang, der Guß war rein, nur mißfiel, obgleich der Künstler in Absicht des Materials nicht im Geringsten beschränkt war, die Farbe des Erzes dem Auge der Römer, welche die Meisterwerke eines Myron, eines Lysipp ꝛc. vor Augen hatten. Die Kunst der Erzmischung, nicht in Bezug auf reinen Fluß, wohl aber in Absicht auf lieblichen und charakteristischen Farbenton, die Blüthe des delischen, des äginetischen, des korinthischen Erzes war verloren gegangen. Dieser Verlust mußte um so augenscheinlicher, um so auffälliger sein, da man von einem Künstler wie Zenodorus das Höchste zu sehen erwartete vor Allem, was bisher geleistet worden.

Titus Flavius Vespasianus, 79—81. Große Tempel und andere öffentliche Gebäude wurden von Vespasianus und Titus errichtet. Vor Allem das Colosseum und die sogenannten Bäder des Titus.

Wir können auf diese bedeutenden Bauwerke hier nicht weiter eingehen, wir unsererseits haben uns nur zu beschränken auf den Triumphbogen des Titus. Er steht am Fuß des Palatin, auf der Straße, die vom Colosseum zum Forum führt; aus weißem Marmor, aber vom Alter ganz geschwärzt. Vom Senat und Volk zur Feier des Andenkens an den Triumph über Jerusalem errichtet. (M. u. Oest. T. 65.) Die Bildwerke sind folgende. a) Am Fries. (Nr. 345. a.) Der Opferzug der pompa triumphalis. Geschmückte Stiere von den Opferschlächtern geführt. Priester und Camilli mit Opfergefäßen, Krieger mit Schilden und Feldzeichen. Auf einem ferculum wird die Statue des israelitischen Flusses Jordan getragen. b) In der Mitte der Wölbung des Bogens die Consecratio. Titus wird vom Adler gen Himmel emporgehoben. c) Reliefs der inneren Wände. Titus als Imperator auf dem Triumphwagen, von der Victoria gekrönt. Roma führt die Rosse. Zwölf Lictoren, Bürger und Krieger mit Lorbeerkränzen und Lorbeerzweigen. Die Beute von Jerusalem. Auf Bahren getragen.

Man erbeutete den ſiebenarmigen Leuchter und den Schaubrodtiſch aus dem Tempel zu Jeruſalem. Krieger mit Feldzeichen folgen. Sämmtliche Bilder ſind gut erfunden, der Geſchmack fein, die Formen elegant, von friſcher männlicher Kraft und gehaltener Würde; aber in der Behandlung will man mehr mechaniſche Fertigkeit, als Geiſt und Sorgfalt erkennen. Oft ſind die Augen an Profilen en face geſtellt. Ein trefflicher Meiſter, glaubt man daher, hat das Ganze entworfen, vielleicht vollendete Modelle gegeben, aber von geringeren Künſtlern oder Handwerkern wurden ſie ausgeführt. (Anm. zu Winckelmann VI, 2, 334. 335.)

Trajanus, 98—117. Er war ein Beſchützer der Kunſt im beſten und erhabenſten Sinne des Wortes. Ihm dankte man großartige Unternehmungen, würdig der ſchönſten Zeiten des Alterthums. Dahin gehören prächtige Triumphbogen des Trajan zu Ancona und zu Benevent, und das Forum Trajani in Rom. Bei Gelegenheit von Conſtantius' II. Einzug in Rom ſchreibt Ammianus Marcellinus 16, 10. (ed. Bip. p. 99.): Verum cum ad Trajani forum veniſſet, ſingularem ſub omni coelo ſtructuram, ut opinamur, etiam numinum aſſenſione mirabilem, haerebat attonitus, per giganteos contextus circumferens mentem, nec relatu ineffabiles, nec rursus mortalibus appetendos. Es war errichtet nach dem Plane des griechiſchen Architekten Apollodorus, der auch die berühmte Donaubrücke erbaute. Herrliche Paläſte, ein Tempel, eine Baſilika ſchmückten dieſen Raum. Nach dem Tempel zog eine lange Säulenhalle, mit den Statuen von Gelehrten geſchmückt (Bibliotheca Ulpia). Vor der Baſilika ſtand die Bildſäule des Kaiſers von vergoldeter Bronze. Das ganze Forum war von Säulenhallen umgeben, an den Haupteingängen Triumphbogen, in der Mitte eines kleinen Säulenhofes: die berühmte Columna Trajani, nach Dio Caſſ. LXVIII, 14. von Trajan ſelbſt errichtet. Dies iſt aber falſch; die Inſchrift am Fußgeſtell lehrt, daß ſie dem Trajan vom Senat und römiſchen Volke zur Feier des dakiſchen Feldzugs im ſiebzehnten Jahre ſeines Tribunats errichtet ward, d. i. A. U. 867, nach Chr. 114 (113 nach Müller), als Trajan ſelbſt

mit dem armeniſchen und parthiſchen Kriege beſchäftigt war. (Dio Cass. ed. Reim. p. 1133. n.) Er bekam ſie alſo gar nicht zu ſehen. Nur ſeine Aſche kehrte nach Rom zurück. Nach der Eroberung Cteſiphons (116) raffte ihn zu Selinus in Cilicien der Tod hin. Seine Gemahlin Plotina brachte die Aſche in einer goldenen Urne nach Rom, und ſetzte ſie unter ſeiner Triumphſäule bei.

Beſchreibung der Säule, architektoniſch. Auf einem hohen, viereckigen Poſtamente erhebt ſich eine doriſche Säule. Höhe des Piedeſtals 17 F., Baſis, Schaft, Capitäl und Fußgeſtell 100 F.; nach Böttiger das Ganze 135 F. Auf der Säule ſtand ehemals koloſſal aus vergoldeter Bronze die Statue des Kaiſers. Im ſechzehnten Jahrhundert war noch der Kopf dieſer Statue übrig. (Winkelmann VI, 1, 279.) Seit Papſt Sixtus V. (1587) trägt ſie nun die Statue des heiligen Petrus. Die Säule beſteht aus 34 Blöcken des ſchönſten weißen Marmors, ſo feſt aneinander gefügt, daß Alles wie aus Einem Guſſe erſcheint. Innen iſt ſie hohl und 184 Marmorſtufen führen auf die oberſte Fläche, durch 43 kleine Fenſter erleuchtet.

Sculpturen. a) Piedeſtal. Am Würfel immer im oberen Felde zwei ſchwebende Victorien, im unteren zierliche Waffenſtücke, das kriegeriſche und ſiegreiche Rom. Ueber dem Würfel ſchwingen ſich Feſtons von Eichenlaub, an jeder Ecke befindet ſich ein Adler. Dann der untere Säulenwulſt, ein Lorbeerkranz. b) Um die Säule ſelbſt ziehen ſich in ununterbrochener Reihe Basreliefs, in Spirallinien ſich in die Höhe windend, 23 Kreiſe. Das Band mit den Reliefs wird nach der Höhe immer breiter, ſo daß die Dimenſion der Figuren ſich nicht perſpectiviſch verjüngt, was dann freilich die ſcheinbare Größe der Säule ſelbſt verringert. Die Reliefs ſind ein ächtrömiſches Sujet, eine Kriegsgeſchichte in Stein. Die griechiſche Mythologie iſt hier Wirklichkeit, Verherrlichung durch die That. Die Reliefs enthalten gegen 2500 Figuren, die des Trajan allein iſt mehr als funfzigmal wiederholt, und ſie erſcheint an den unteren Feldern gegen zwei Fuß hoch. Die mannigfaltigſten Scenen, Trachten und Waffen ſind von antiquariſcher Wichtigkeit. Man

ſieht hier den Marſch des Heeres, Schlachten, Brücke über einen Strom geſchlagen; einen Sturm vor einer Feſtung. Als Muſter die Erſtürmung eines befeſtigten Lagers der Dacier durch die Römer. (M. u. Oeſt. Nr. 382.) Rührende Scenen ſind eingewebt; Frauen und Kinder um Gnade flehend.

Styl. Die Köpfe ſind geiſtreich, mannigfaltig charakteriſirt, ihre Zeichnung richtig; rüſtig die Geſtalten der Soldaten mit dem Ausdruck von Kraft und Leidenſchaften. Auch die Gewänder ſind gut geordnet; doch finden ſich ſchon wenige Gruppen, die in guter Geſammtwirkung compenirt wären; es ſind immer nur ſchöne Einzelheiten, zu einem ſchönen Ganzen iſt die Kraft nicht mehr hinreichend. Der Hauptunterſchied von den älteren griechiſchen Reliefs beſteht darin, daß die Figuren über- und hintereinander gedrängt und nach maleriſchen Grundſätzen vertheilt ſind. Vieles auch, was nicht nöthig war, iſt völlig ausgeführt. Der Künſtler beobachtete eine gewiſſe hiſtoriſche Umſtändlichkeit und äußerliche Treue. Die alte geiſtreiche Brachylogie der Symbolik iſt wenig angewendet.

Und nun gar das völlig Unkünſtleriſche eines ſolchen Denkmals überhaupt! Oben die Statue des Kaiſers verſchrumpft zu völliger Undeutlichkeit und faſt unſichtbarer Kleinheit; die Reliefs werden dem Auge nicht entgegengetragen, ſondern entrücken ſich ihm. Es iſt mehr die ſeltſame Koloſſalität, die uns imponiren ſoll, als das Gewicht einfacher Kunſt, die in den dargeſtellten Gegenſtänden ſelbſt ihr Weſen ſucht. Es iſt nur die Idee eines Denkmals; für ein wirkliches Denkmal iſt es zu hoch, und darum zu ſehr dem Geſichtskreiſe des Beſchauers entrückt. Das iſt die leere Größe des Rieſen, nicht die innere Größe des Helden.

Zu dieſer Trajanspſäule gehören noch a) die Bildwerke, mit welchen ſpäterhin der Triumphbogen des Conſtantin geflickt und geſchmückt wurde, und b) einige Reliefs der Villa Borgheſe, Krieger mit Feldzeichen. Jedoch gehören dieſe vielleicht auch zu der Baſilika Ulpia. c) Zwei gefangene Könige in Marmor zu Trophäen im Palaſt Farneſe, jetzt zu Neapel, häufig von Polidoro da Cara-

vaggio, dem Schüler des Raphael, in ſeinen Werken benutzt ꝛc. Schöne Büſten und Statuen des Trajan.

P. Aelius Hadrianus (117—138 n. Chr.) war einer der größten Förderer der Kunſt, welche die Geſchichte kennt, überhaupt ein durchaus genialer Kopf; er durchreiſte alle Provinzen ſeines Reiches und nährte eine ſchwärmeriſche Neigung nach dem Morgenlande, beſonders nach Aegypten. Er war ſelbſt Künſtler, wie Victor ſchmeichelt, ein Polyklet oder Euphranor; auch Architekt, tödtete den berühmten Apollodor aus künſtleriſcher Eiferſucht. Es iſt hier der Ort nicht, auf die gewaltigen Bauten einzugehen, die Hadrian in Rom und deſſen nächſter Umgebung, in Griechenland, in Aegypten und anderen Provinzen ausführen ließ. Man braucht nur an die berühmte Villa Tiburtina zu denken, um leicht einzuſehen, was die prachtliebende Baukunſt des Kaiſers namentlich auch der plaſtiſchen Kunſt für Vorſchub leiſten mußte. Aber darauf beſchränken ſich die Verdienſte Hadrian's nicht. Er hatte es auf eine Reſtauration der Plaſtik im großartigſten Sinne abgeſehen

In allen Theilen des Reiches wurden durch ihn griechiſche Künſtler beſchäftigt. Es wiederholte ſich noch einmal, nur in anderen Formen, die Zeit des Perikles, und man kann die Regierung Hadrian's als den Zeitpunkt der alten Kunſt betrachten, wo ſie noch einmal in vollem Glanze erſcheint. Freilich iſt es der Glanz der untergehenden Sonne. Das Vorgefühl des nahen Endes verbindet ſich mit der Erinnerung an die glücklichſte Blüthenzeit. In dem ganzen Kunſtleben Hadrian's iſt namentlich eine Sehnſucht bemerkbar nach dem urälteſten Mutterlande der Kunſt, nach Aegypten. Neben Werken im rein griechiſchen Style wurden andere im ägyptiſchen gebildet. Eine Menge der Art haben ſich in den Trümmern der Villa bei Tivoli gefunden. Sie ſind entweder ſtreng in ägyptiſcher Weiſe gehalten, oder der ägyptiſche Typus iſt vermählt mit griechiſcher Anmuth und Naturwahrheit. In mehreren iſt dieſe Verſchmelzung ſolch heterogener Elemente wahrhaft bewunderungswürdig.

Eine eigene zahlreiche Klaſſe von Kunſtwerken aus der Zeit Hadrian's ſind die Bilder des Antinous, das letzte ſelbſtſtändig erfundene Ideal der antiken Kunſt. Antinous war bekanntlich ein ſchöner Jüngling aus Claudiopolis in Bithynien, und Liebling des Hadrian. Er ertrinkt bei Beſa im Nil durch Zufall oder aus Vorſatz, um dem Kaiſer das Leben zu erhalten, welches nur durch ein menſchliches, den unterirdiſchen Göttern gerichtes Opfer geſchehen konnte. (Dion. LXIX, 10.) Die Griechen vergöttern den von dem Kaiſer ſchmerzlich Beweinten. (Spartian. 14.) Cultus in Bithynien und Mantinea. Seine Bilder ſind bald über alle Theile des römiſchen Reiches verbreitet in Statuen, Büſten, Gemmen, Münzen und Reliefs. Sie ſtellen bald das reine Porträt dar, bald idealiſiren ſie dieſes unter der Geſtalt irgend einer Gottheit.

Eine wunderbar ſchöne Geſichtsbildung, mit ernſthaft ſinnender Miene, die Stirn vorn mit Locken bedeckt, Kinn und Mund ſind voll und gerundet, die Augenbrauen melancholiſch geſenkt. Das ganze Geſicht hat etwas Träumeriſches. Dabei iſt die Geſtalt groß, ſtark, namentlich tritt die Bruſt breit hervor. Man könnte geneigt ſein, im Antinous als Gegenbild zum griechiſchen Epheben den Typus des üppigeren, aber noch immer wackeren Epheben der römiſchen Kaiſerzeit erblicken zu wollen.

Wir haben noch viele Antinousbilder; wir nennen nur die berühmteſten:

1) Die capitoliniſche Porträtſtatue, in hereiſcher Bildung. Von den Künſtlern als Muſter vollendeter Proportionen betrachtet. (Mus. Capit. III, 56. Bouill. II, 49. Kritik dieſer Statue in Schorn's Studien S. 342. Antinous als Heros auf einer Bronzemünze Alexandriens bei M. u. Oeſt. Nr. 387.)

2) Berühmte Büſte aus der Villa Mendragene, jetzt in Paris. (Bouillon M. II, 826. M. u. Oeſt. 388.) Großartige Strenge in den Zügen; dreimal ſo groß als die Natur, vollkommen unverſehrt. Winckelmann (VI, 1, 303.) nennt es nach dem vaticaniſchen Apollo und dem Laokoon das ſchönſte Werk. Die Augen waren ehemals aus Edelſteinen eingeſetzt. Trauben und Pinienfrucht in den Locken aus Metall.

3) Im ägyptiſchen Styl und als ägyptiſcher Gott. Koloſſalſtatue von rosso antico (Höhe 8 Fuß 4 Zoll) aus der albaniſchen Sammlung, nun in München Nr. 15. Von ganz ausgezeichneter Schönheit.

Vortreffliche Antinousſtatue in Neapel. — Antinous in bacchusähnlichem Coſtüm in Berlin. (M. u. Oeſt. 389.) Ein koloſſaler Antinous, gleichfalls bacchiſch gedacht, im Palaſt Braſchi zu Rom, ein dritter in der Villa Caſali. — Nach Einigen wurde auch die berühmte Gruppe zu Ildefonſe auf Antinous' Todesweihe bezogen. Jedoch kann davon nach der trefflich allegoriſchen Deutung dieſer Gruppe durch Welcker (Akad. Kunſtmuſ. S. 53.) nicht mehr die Rede ſein.

Treffliche Koloſſalbüſte des Hadrian aus Bronze im Muſ. Capitol. (M. u. Oeſt. 386.)

Unter den erſten Antoninen (Antoninus Pius 138—161. M. Aurelius Philoſophus 161—180) war ein glücklicher Zuſtand des römiſchen Reiches. Die ſtoiſche Philoſophie herrſchte auf allen Bildungsanſtalten. Die Antonine ſchützen die Künſte. Mark Aurel läßt verdienten Männern Statuen errichten. Noch wird im Einzelnen Ausgezeichnetes geleiſtet, beſonders im Verhältniß zu dieſer Zeit, doch nur in dem beſchränkten und niederen Kreiſe der Porträtbildung, und überall kündigt ſich der nahe Verfall an.

1) Tempel des Antonin und der Fauſtina zu Rom, gegenwärtig in die Kirche S. Lorenzo in Miranda verwandelt. Es hat ſich davon nur der Portikus von zehn Säulen in der Höhe von 43½ Fuß erhalten, an dem Friese Ornamente, aus Greifen, Candelabern und Arabesken beſtehend; in den Formen ſchon überladen, doch in techniſcher Beziehung noch von vortrefflicher Arbeit.

2) Granitſäule, von M. Aurelius und L. Verus dem Antoninus Pius 161 errichtet. Nur noch das Marmor-Poſtament iſt erhalten und jetzt in den vaticaniſchen Gärten befindlich. Es ſtellt die Vergötterung des Antonin und der älteren Fauſtina dar. Mus. Pio-Clem. V, 29. M. u. Oeſt. 394.) Ein ſchwebender

Genius der Ewigkeit mit Kugel und Schlange trägt Antonin und Fauſtinen auf den Flügeln gen Himmel. Zwei Adler umſchweben ſie als Symbole der feierlichen Conſecration. Zur Erde rechts die Dea Roma, welche mit gehobener Rechten die Verklärten gleichſam von der Erde zu entlaſſen ſcheint, und gegenüber der Campus Martius, der Ort, wo die Conſecration vor ſich ging, zum Jüngling perſonificirt, der einen Obelisken hält. Die ſchwebende Figur iſt ſteif, Roma überladen. An den beiden Seitenwänden des Piedeſtals die decursio funebris (t. 3.), unglücklich compenirt und nicht zum Beſten ausgeführt.

3) Die Säule des Mark Aurel, Nachahmung der Trajansſäule. Nach der Inſchrift müßte ſie zu Ehren des Antoninus Pius errichtet ſein, allein dieſe Inſchrift rührt von Sixtus V. her, der die Säule reſtauriren ließ. Sie iſt dem Marcus Aurelius gewidmet. Die Basreliefs, deren Streifen auch hier gleich bleiben, ſtellen den Feldzug des Kaiſers gegen den markomanniſchen Völkerbund dar. Mit den Darſtellungen der Trajansſäule verglichen, ſind dieſe Reliefs von untergeordnetem Rang. Eine Vorſtellung iſt intereſſant (M. u. Deſt. 395.), die Erſcheinung des Jupiter Pluvius, für die Markomannen mit Hagel, für die Römer mit erquickendem Regen, den ſie in Schilden auffangen. Neugeſtärkt dringen ſie gegen die Feinde ein; die Markomannen mit Frauen und Kindern flehen die Gnade der Römer an. Eine lebloſe, überladene Compoſition. Der Ausdruck iſt minder energiſch als in der Trajansſäule und weniger würdevoll, das Ganze ſelbſt techniſch von geringerem Werth.

4) Vier Marmortafeln vom Triumphbogen des Marcus Aurelius im Palaſte der Conſervatoren. a) Zwei gefangene Könige dem Kaiſer zu Füßen, b) Triumphwagen, c) Roma überreicht dem Kaiſer die Kugel der Weltherrſchaft, d) der Kaiſer bringt das Opfer des Dankes. Sie ſind abgebildet bei Bartoli admiranda Roman. antiquitatum t. 6. 7. 8. 9. Noch würdevoll, doch ſchon etwas ſchwerfällig. — Eben dort, auf dem Capitol, zwei andere größere Tafeln vom Triumphbogen des Marcus Aurelius. a) Ein

Senator verkündet die Conſecration der jüngeren Fauſtina, Gemahlin des Marcus Aurelius. b) Die Kaiſerin gen Himmel getragen.

5) Statue des Marcus Aurelius zu Pferde, von vergoldeter Bronze auf dem Platze des Capitol, früher vor S. Giovanni im Lateran. Die größte noch erhaltene Bronze, beinahe ganz unbeſchädigt. Allbewundertes Kunſtwerk, doch nicht frei von den Fehlern ſeiner Zeit. Mit der ausgeſtreckten Rechten ſcheint der Kaiſer ſein Volk zu behüten. Doch die ganze Haltung der Figur iſt etwas gebückt, ſteif, nicht würdig genug, der ausgeſtreckte Arm vielleicht zu ſchwer, die Gliederformen nicht elegant, die Falten des Gewandes hübſch gelegt, doch zu klein. Das Pferd aber iſt vortrefflich, voll Geiſt, Leben und Handlung, übrigens zugleich ſo ganz individuell gefaßt, daß man wohl vermuthen kann, es ſei treues Nachbild irgend eines Lieblingspferdes des Kaiſers. (Winckelmann VI, 1, S. 318. beſonders 2, S. 370.)

Treue Porträts, beſonders der Kaiſer, werden überhaupt nicht nur noch ſehr häufig gefertigt, ſondern ſelbſt in noch größerer Anzahl als ſonſt, vererſt noch mit Kunſtgefühl, bald aber rein handwerksmäßig. Namentlich nehmen nun die bloßen Büſten überhand. Hochgeſchätzt werden noch mit Recht die beiden Koloſſalbüſten des M. Aurel und L. Verus, aus der Villa Borgheſe (St. V, 20. 21.) nach Paris gekommen. (Nr. 138. 140.) Der M. Aurel iſt abgebildet bei M. u. Oeſt. 392., L. Verus 393. Beide wurden bei Acqua Traversa gefunden. In Abſicht der techniſchen Vollendung ſind ſie wahre Meiſterſtücke. Aber eben in dieſer iſt ſchon eine trockene Künſtelei in bloßen Nebendingen verbreitet. Die Lockenfülle an Bart und Haupthaar iſt üppig wuchernd, Locke an Locke aufs Feinſte ausgearbeitet und ſtark mit dem Bohrer unterhöhlt. Auch das Angeſicht iſt fleißig vollendet, ſelbſt lebendig, aber entblößt von dem höheren Idealleben der Kunſt. Die Hautfalten um den Mund, um die Augen ſind zu ſtark markirt. Im Ausdruck herrſcht ein gewiſſer pedantiſcher Ernſt, der aber freilich überhaupt in größerem oder geringerem Maaße römiſchen Köpfen eigen iſt. — Die gemeine Naturtreue, welche die Künſtler nun vor Allem erzielen,

lehnen ſie aus auf ſklaviſche Copie der nackten Wirklichkeit, bis auf die flüchtigen Erſcheinungen in der Mode. Der geſchmackloſe gekünſtelte Haarputz der römiſchen Frauen wird auf das Treueſte nachgeahmt, und es kommen allmälig wahre Monſtroſitäten zum Vorſchein.

Commodus regierte von 180—192 und ſeine nächſten Nachfolger waren Helvidius Pertinax, Didius Julianus und Septimius Severus, der von 193—211 regierte. Im Ganzen wird auch unter Commodus und Septimius Severus in der Weiſe der älteren Antoninen fortgearbeitet. Man hat noch ſchöne Köpfe von Commodus, von Pertinax (im Vatican), von Caracalla, eine große Anzahl Büſten von Septimius Severus. Das Hauptverdienſt beſteht auch hier in der fleißigen Behandlung der vollen Haare. Gern wird noch die Bruſt mit Panzer und Paludamentum mitgebildet und auf die ſorgfältigſte Verzierung dieſer Aeußerlichkeiten die Kraft verwendet, welche dem Geiſte, der Idee, nicht mehr dienſtbar iſt. (Vgl. die ſchöne Büſte des Sept. Severus im Mus. Pio-Clem. VI, 53.) Wo der finſtere, pedantiſche Ernſt verſchwunden iſt, ſucht man Leben und Charakter in einer forcirten Haltung. — Der Caracalla z. B. (Mus. Pio-Clem. VI, 54. M. u. Oeſt. 399.), wiewohl in ſeiner Art ein treffliches Werk, iſt nicht nur Tyrann, er kokettirt den Theatertyrann, ein terriculamentum für Sklaven und Kinder. — Noch werden Kaiſer auch zu Göttern und Heroen idealiſirt, wie Commodus z. B. als Hercules gebildet wurde; aber es kommt zu keinen lebendigen, vollkommenen Verſchmelzungen mehr des Göttlich-Idealen mit dem Menſchlich-Individuellen. Die Gemeinheit des Porträts ſteht oft in einem faſt lächerlichen Contraſt mit dem Gottideale, dem es angefügt iſt. Vgl. die Julia Soämias, Mutter des Heliogabal, als Venus im Mus. Pio-Clem. II, 51. M. u. Oeſt. 402. Ein widerliches altes Weibsgeſicht auf einem Venuskörper. Bei dieſer Statue iſt auch ſchon das Haar beſonders gebildet, als ſteinerne Perrücke, die abgenommen werden kann! Dieſe Barbarei wird eine immer häufigere an weiblichen Köpfen, ſo bei der Büſte der Julia

Mammäa. (Mus. Pio-Clem. VI, 57.) Ja, an einem Bruſtbild der Lucilla, Gemahlin des Lucius Verus, im Capitoliniſchen Muſeum (III, 9.) iſt die ſteinerne Perrücke aus ſchwarzem, Geſicht und Hals aus weißem Marmor, und das Gewand aus ſtreifigem Alabaſter. (Winckelmann V, S. 360.) Die Perrückenaufſätze werden überdies immer abenteuerlicher, wahre Auswüchſe, krankhafte Exuberationen, und die Zuſammenſetzung aus verſchiedenen Marmorarten unerträglich für das Auge. Es giebt keinen widerlicheren Anblick, als die Büſte eines Römers in der Glyptothek zu München aus ſchwarzem Marmor, mit einer Drapirung von weißem Alabaſter. An anderen iſt Marmor, verde, rosso, giallo antico und Alabaſter vermiſcht. Die frühere bunte Sculptur der Griechen wiederholt ſich hier noch einmal vor dem gänzlichen Untergang der Kunſt, aber krankhaft carikirt, das Kinderſpiel eines kindiſch gewordenen Alten, nicht mehr ausgeglichen durch Reinheit der Form, durch die Koloſſalität der Dimenſion und die Tiefe der Bedeutung. Man ſieht, die Barbarei iſt längſt vorhanden, ehe die Barbaren in Rom einbrechen und mit dem Schlechten auch das Gute vernichten.

Dieſer Verfall zeigt ſich auch an den Sculpturen der öffentlichen Baudenkmale. So zwei Triumphbogen des Septimius Severus. 1) Am Fuß des Capitoliums, an der nordweſtlichen Ecke des alten Forum, ein großer Bogen mit zwei kleinen links und rechts deſſelben. Jede Seite hatte acht Säulen von der Ordnung der Compoſita. Der Bogen wurde errichtet zur Ehre des Septimius Severus und ſeiner beiden Söhne Caracalla und Geta, zum Andenken an zwei Triumphe über die Parther. (Vgl. Burton S. 207 ff. Suarerius, Arcus Sept. Severi anaglypha. Rom. 1676.) In dem übrigens ſehr zerſtörten Relief erkennt man noch in vier großen Feldern die Entſetzung der von den Parthern belagerten Stadt Niſibis, den Bundesvertrag des Severus mit dem König von Armenien, die Belagerung der Städte Atra und Babylon, den Uebergang über den Euphrat und Tigris, die Eroberung von Cteſiphon. An den Frieſen ſind Triumphzüge, in den Winkeln der mittleren Arkade vier Victorien mit Trophäen, unter ihnen ebenſo viel Genien

der Jahreszeiten. Eine Scene dieſes Reliefs, die Uebergabe der parthiſchen Stadt Ctesiphon, ſehen wir bei M. u. Ceſt. 403. Sie iſt ſchlecht in Compoſition und Ausführung; gemeine, ſchülerhafte Zeichnung; — tiefer Verfall.

2) Auf dem Foro Boario ein kleinerer Bogen, den die argentarii (Silberſchmiede? Wechsler?) dem Sept. Severus, ſeiner Gemahlin Julia Pia und ſeinen Söhnen Caracalla und Geta errichteten. Vieles der Sculpturen iſt theils verbaut, theils zerſtört. Noch erkennt man den Severus opfernd, und neben ihm Julia Pia mit dem Caduceus, links Caracalla, gleichfalls opfernd. Außer den Opfergeräthen Feldzeichen und ein pflügender Bauer.

Dies ſind die hauptſächlichſten Monumentalwerke. Und man kann ſagen, daß hier die römiſche Kunſt in der That nicht blos die Annalen der römiſchen Eroberungen und der inneren Unfreiheit, ſondern ebenſoſehr ihre eigenen Annalen, ihre Größe, ihr allmäliges Sinken, und endlich ihren gänzlichen Verfall mit Steinſchrift bezeichnet hat. Neben dieſen größeren Monumentalwerken aber hat die plaſtiſche Kunſt der Römer noch eine kleinere Gattung von Kunſtwerken, die wir hier, als für die ganze Zeit durchaus charakteriſtiſch, noch mit wenig Worten betrachten müſſen.

Dies ſind die Reliefs an den Sarkophagen, die zahlreichſte Klaſſe aller Reliefbildungen, die auf uns gekommen ſind. Solche Sarkophage wurden beſonders ſeit dem Zeitalter der Antonine üblich. Die Sitte, die Todten zu verbrennen, nahm ab, vorzugsweiſe durch Einwirkung orientaliſcher Ideen. Mit der Idee der Grabmale lebte auch wieder die Idee der etruskiſchen Sarkophage auf. Nur daß inzwiſchen die plaſtiſche Kunſt freier und durchgebildeter geworden iſt. Statt der ſtämmigen, gedrängten, zwergartigen Bildungen der Etrusker ſehen wir jetzt die Nachklänge griechiſcher Schönheit. Und ſo ſind dieſe römiſchen Sarkophage die letzte Stätte geworden, in die ſich griechiſche Schönheit und Bildung flüchtete. Hier allein haben wir noch ideale Plaſtik, die in den Monumentalwerken ganz und gar der porträthaften Realiſtik hatte weichen müſſen. Die römiſchen Sarkophage ſind Palimpseſte; aus oft häßlicher Hülle

ſchimmern die Urbilder alter Herrlichkeit und werden durch dieſe Verhüllung noch um ſo rührender.

Die meiſten dieſer Sarkophage ſtammen aus der Zeit des Verfalles der Kunſt und wurden übrigens im Voraus, handwerks-, ja fabrikmäßig auf den Kauf gearbeitet. Die Geſichter der Hauptfiguren ſind oft nur angelegt, damit man ihnen dann die Phyſiognomie des Verſtorbenen geben könne. In Abſicht der Zeichnung, der Ausführung ſind die meiſten von ſehr untergeordnetem Range. Aber ſie zeigen recht augenſcheinlich, welche Fülle von Kunſtideen, von Kunſtwerken über das ganze Alterthum verbreitet war und ſelbſt dem Handwerker noch in den Zeiten der ſinkenden Kunſt einen gewiſſen Adel verlieh. In vielen ſind ohne alle Frage die Copien berühmter Gruppen, Reliefs und Gemälde erhalten, und höchſt achtbar ihre Bedeutſamkeit in Abſicht des Stoffes, die Mannigfaltigkeit der dargeſtellten Mythen, welche meiſt durch den bloßen Stoff ſchon in ſinnvoller Beziehung auf Tod und Unſterblichkeit ſtehen. So die häufige Verſtellung von Luna und Endymion, das ſchönſte Symbol eines ſeligen Entſchlummerns. — Der Raub der Kora, dieſes ſo äußerſt häufige Symbol des Todes in der Blüthe der Jahre. — Die frühſterbende Jungfrau iſt Proſerpina, die Todtenbraut. — Die Nereiden mit den Waffen des Achill; — die Fahrt nach den Inſeln der Seligen. — Bacchiſche Scenen erinnern an die Freude des Seins, an die Sättigung an der vollbeſetzten Tafel des Lebens. Manche Scenen, wie es ſcheint, ſind nur beſtimmt, den Gedanken des Todes in heiteren Bildern des Lebens zu erſticken. Hierzu kommen ſinnvolle Allegorieen. Die geiſtvollen ſpäteren griechiſchen Mährchen, wie das von Amor und Pſyche, werden mit früheren Mythen vermiſcht, und ſelbſt mit chriſtlichen Ideen verbunden. So der Sarkophag im Capitoliniſchen Muſeum, welcher den ganzen Cyklus des menſchlichen Lebens allegoriſch im Mythus der Pſyche und dem des Prometheus darſtellt. Es zieht ſich hier eine tiefe Sehnſucht kund nach troſtreichen Ideen, für welche die Quellen des Alterthums vertrocknet ſind. (M. u. Den. 405.) Mag dieſer capitoliniſche Sarkophag als

Beiſpiel ſolcher Darſtellungen gelten. Links Mann und Frau an einem Baum, nach Panofka Deukalion und Pyrrha, als Stammeltern des zweiten Menſchengeſchlechts. (Adam und Eva.) Es folgen nun die vier Elemente, das Feuer dargeſtellt in der Schmiede des Vulcan, welche zugleich in Beziehung ſteht zu dem Schickſal des Prometheus, der Ocean mit dem Ruder und einer Piſtris als das Waſſer, der auf einer Muſchel blaſende Boreade als die Luft, endlich die Erde, eine ſitzende Frau mit dem Füllhorn. Unter dieſen Bildern der Urſtoffe erſcheinen Amor und Pſyche ſich umarmend, wahrſcheinlich die innigſte Verbindung von Leib und Seele. Prometheus bildet in der nächſten Scene den Menſchen aus der durch die Vereinigung der Elemente erzeugten Materie, und Minerva belebt ihn mit der Seele, Pſyche, indem ſie einen Schmetterling auf ſein Haupt ſetzt. Die geheimnißvollen Schickſalsgöttinnen ſind bei dieſer Schöpfung des Menſchen zugegen. Klotho ſpinnt den Faden des Lebens an, Lacheſis zeichnet mit einem Griffel auf der Himmelskugel die durch den Lauf der Geſtirne beſtimmten Schickſale, und eine Sonnenuhr bei der Atropos deutet auf Zeit und Dauer und das Ende des menſchlichen Lebens. Weiterhin nun iſt das Abſcheiden des Menſchen vom irdiſchen Sein vorgeſtellt. Ein Genius löſcht die Fackel des Lebens auf der Bruſt des Todten, über welchem die dem Körper entflohene Seele als Schmetterling ſchwebt. Luna lenkt dann den Wagen hinab und Aurora erhebt ſich, wohl dort das Ende des alten, hier der Aufgang eines neuen Lebens. Neben dem Todten ſitzt auch Nemeſis, das Buch ſeiner Thaten aufrollend, und Mercur führt die Seele, in der Geſtalt der Pſyche, in die Unterwelt. Zuletzt, an der Ecke des Sarkophages, erſcheint der gefeſſelte Prometheus, welchem Hercules zur Befreiung naht, indem er den nagenden Geier erlegt. Der bärtige Mann neben der Pinie iſt der Damaſus. Die Befreiung des Prometheus deutet hier vielleicht auf eine Erlöſung und Reinigung der Seele hin.

Beſonders beliebt ſind die Darſtellungen nach alten Tragödien, des Aeſchylus, des Sophokles und beſonders des Euripides: die Schickſale des Oreſtes, der unſelige Muttermord nach Aeſchylus,

die Furienverfolgung, Iphigenia in Aulis und Tauris, das tragiſche Schickſal der Niobiden, Proteſilaos und Laodamia, Phädra und Hippolyt. Wohl ſchicken ſich die Scenen alter Tragödien zum Schmucke von Gräbern. Es iſt, als ob der Genius der alten Kunſt und Poeſie, ehe er ſelbſt ſcheidet, noch einmal alle ſeine Blüthen ſammelt, nun aber zum Schmucke des Grabes, ein Symbol ſeines eigenen Unterganges.

Aber früh tritt eine gänzliche Entartung der Sarkophagenreliefs ein; wo nicht die Vorbilder beſſerer Zeiten zu Grunde liegen, erkennt man in ihnen eine vage Ueberhäufung mit Figuren, ein zweckloſes Herausarbeiten einzelner Theile, häufige Verworrenheit in den Ideen des Stoffes wie in der Ausführung und mangelhafte Zeichnung.

Wenn in den Sarkophagen immer noch wenigſtens einzelne Ideen oder die letzten Spuren früherer beſſerer Originale unſer Intereſſe beſchäftigen, die Werke der Architektur, theils ihrer Größe, theils der mechaniſchen Conſtruction wegen, einigermaßen für ihre Geſchmackloſigkeit entſchädigen, vielleicht das Auge des Ungebildeten ſelbſt beſtechen, ſo zeigen dagegen die Büſten, Statuen und Münzen, wo alle jene Rückſichten nicht ſtattfinden konnten, den raſchen gänzlichen Verfall der Kunſt in ſeiner ganzen betrübenden Wirklichkeit. Als der eigentliche Wendepunkt deſſelben iſt die verwirrungsvolle Zeit der ſogenannten dreißig Tyrannen unter Licinius Gallienus zu betrachten (von 259 bis 268). Winckelmann rühmt noch eine Statue des Papienus (238) in der Villa Albani, jetzt in Paris; allein ſie gehört ſchwerlich weder dieſem Kaiſer, noch dieſer Zeit an. (W. VI, 1, 334. 2, 387.) — Ein Bruſtbild des Trajanus Decius (249 bis 251), welches aus derſelben Villa Albani gleichfalls nach Paris kam, könnte zeigen, daß es immer noch einzelne Künſtler gab, denen es gelang, in einzelnen Werken ſich über ihre Zeit zu erheben. (Winckelmann VI, 1, 336. 2, 389.) Auch der Darſtellung einer Jagd des Kaiſers Gallien in dem Palaſte Mattei will man noch einige Kunſtverdienſte zugeſtehen. Aber in den Münzen dieſer Zeit ſpricht das lauteſte Zeugniß. Man ſehe

nur die Münzen des Gordian, Gallien, Probus, Maximianus. (M. u. Oeſt. Taf. 72.) Die Köpfe der Kaiſer werden nun verkleinert, um für Theile der übrigen Figur, für Attribute und Beiwerke mehr Raum zu gewinnen. Man erkennt nun eine Scheu ſelbſt vor der Nachahmung des Wirklichen, wo ſie nur Leben erheiſcht, eine Scheu vor dem Porträt, als dem Ausdrucke des Geiſtes. Die Zeichnung der Köpfe, auch wo ſie in größerem Maaßſtabe gebildet werden kann, iſt im höchſten Grade unſicher, uncorrect. Kaum kann hie und da noch von Porträtähnlichkeit die Rede ſein, kaum Menſchenähnliches iſt manchmal aus den ſteifen, eckigen und doch unſicheren Linien herauszubuchſtabiren. Wie früher noch übertriebener Fleiß ſich in der Ausbildung der Einzelnheiten gefiel, Schwulſt und Luxus beſonders in den üppigen Haarpartieen erſichtlich war, ſo geſellt ſich nun zu den übrigen Mängeln ſelbſt Nachläſſigkeit und techniſches Ungeſchick. Die Haare werden auf Münzen zuletzt blos durch einzelne Striche oder Kugeln angedeutet, und in den Statuen und Büſten werden an der Stelle der Haare blos einzelne Löcher in den Marmor gebohrt. (Man vgl. zur Probe bei M. u. Oeſt. die Münze des Gallien Nr. 410, des Diocletian Nr. 411, des Conſtantinus I. Nr. 412.)

An einer Statue Conſtantinus' I. (M. u. Oeſt. Nr. 414.) nach Mengs, nach Anderen ſeines gleichnamigen Sohnes, im kriegeriſchen Coſtüm, mit der Bürgerkrone, welche vor dem Haupteingange der Laterankirche ſtand, jetzt an der Treppe des Capitols aufgeſtellt iſt, rühmen einige Kenner noch das Natürliche der Anlage. (Winckelmann VI, 2, 394.) Wer aber recht deutlich ſehen will, wohin es mit der Kunſt im Ganzen ſeit Trajan gekommen war, braucht nur den noch ſtehenden Triumphbogen des Conſtantin zu betrachten, am Fuße des Palatin vom Senate zum Andenken an den Sieg über Maxentius errichtet. Das Maaß der Kunſtfähigkeit, oder die Zahl der Künſtler, reichte nicht mehr hin, um dieſes Ehrendenkmal aus eigenen Mitteln zu beſtreiten. Ein Triumphbogen des edlen Trajan wurde ſeiner Säulen und Bildwerke beraubt, um den des Conſtantin vollenden zu können. Ein der-

pelter Raub dies an der Ehre wie an der Kunst des Trajan. Da sieht man denn hier 1) den Einzug des Trajan in Rom nach dem ersten dacischen Kriege, den Kaiser zu Fuß von Clementia und Annona begleitet, über ihnen Victoria schwebend. 2) Die Anlage der via Appia durch die pontinischen Sümpfe, die Straße zu einer weiblichen liegenden Gestalt personificirt, welche den linken Arm auf ein Rad stützt. 3) Trajan, wie er Waisen und die Kinder dürftiger Eltern erziehen läßt, denselben zweimal auf dem Tribunal, in der allocutio an das Heer, dann Jagden und Opfer; alle noch von vorzüglicher Arbeit. Dann aber: die vier Siegesgöttinnen und vier Genien in den Winkeln des größeren Bogens, acht Flußgötter, Gefangene, die Belagerung von Verona, der Sieg des Constantin über Maxentius, militärische Aufzüge aus Constantin's Zeit, schlecht und unter aller Kritik. (Vgl. M. u. Oest. 383 u. 417.) Beide römische Triumphbogen des Constantin. Das erste Nr. 383 war Trajan's Dankaltar mit Bildniß des Mars. Trajan verhüllt, libirend, gegenüber ein Feldherr. Hinter Trajan Hadrian und Antinous mit Lanzen. Dagegen Nr. 417 aus Constantin's Zeit, ein Zug von K[illegible]gern, Gefangenen und beutebeladenen Rossen und Wagen. Proportion, Bewegung, Alles ist plump, schülerhaft und barbarisch.

Es traten aber nun auch neue Wanderungen und Versetzungen der Bilder ein. Wie früher nach Rom, so wanderten sie nun nach Byzanz, aber nicht mehr, um auf fremdem Boden neue Keime zu neuen Schöpfungen zu wecken, die meisten nur, um unterzugehen für immer.

Constantin verlegt (seit 328) den Herrschersitz nach Constantinopel. Aus Athen, aus Kleinasien wurden die noch vorhandenen Statuen zusammengeschleppt, um die neue Residenz zu schmücken. Die Statuen im Hippodrom waren aus Rom, darunter sechzig ausgezeichnete Werke, die anderen aus Athen, Cäsarea, Tralles, Sardes ꝛc. Zusammengeschleppte Statuen von Göttern, Heroen, historischen Personen standen im Bade des Zeuxippos, das Constantin verschönert hatte.

Auf dem Platze vor der Sophienkirche sah man 427 Statuen von älteren Meistern. Das Meiste wurde von Feuersbrünsten zerstört. Im Jahre 476 brannte das Lauseion mit seinen Kunstschätzen ab; 532 das Bad des Zeuxipp. Vieles wurde zerstört bei der zweimaligen Eroberung Constantinopels durch die Kreuzfahrer 1203 und 1204.

Auch aus Rom wurde fortwährend noch geplündert, was die Barbaren verschont hatten. Alle von den Händen der Barbaren übriggebliebenen Werke aus Erz ließ Constans II. (663) aus Rom fortschleppen und beraubte sogar das Pantheon seiner Bronzeziegel.

Die Sitte, ausgezeichnete oder beliebte Menschen durch Statuen zu ehren, dauerte übrigens fort bis in das achte Jahrhundert und später. So wurden dem Stilico und dem Dichter Claudian unter Honorius Statuen errichtet, dem Flavius Eugenius und dem Abt er Victorinus auf Befehl des Constans, dem Petronius Maximus auf Befehl des Honorius, Theodosius und Constantin ꝛc. Ja wir hören noch von einer Kolossalstatue des Justinian aus Bronze. Zur Unterlage diente eine Erhöhung von sieben Stufen aus ungeheuern Steinen, auf dieser dann die Basis mit erhobenen Arbeiten aus Bronze. Die Statue des Kaisers hatte die Rechte gegen Morgen gehoben, die Perser bekrobend, in der Linken hielt sie die Weltkugel mit dem Kreuze, wie Procop berichtet. Sie war gerüstet mit Helm, Panzer und Chlamys, aber die Beine nach Art der achilleischen Statuen, ohne Beinschienen. (Winckelmann VI, 2, 416.)

Nach dem Muster der Trajanssäule wurde die Säule des Theodosius in Constantinopel, wahrscheinlich diesem zu Ehren, von Arcadius errichtet. Nur noch das Fußgestell ist erhalten. Die östliche und westliche Seite dieses Fußgestelles sehen wir bei M. u. Oest. Nr. 418. Der Kaiser auf einer Tribüne stehend, von Hofleuten und der Leibwache umgeben, giebt, indem er die sogenannte mappa fallen läßt, das Zeichen zum Beginn eines Tanzes. Auf der anderen Seite läßt er ein congiarium (Gnadenspende) unter das Volk austheilen. Er sieht hier wie dort lächerlich puppenhaft aus; und in der That erinnert auch der Styl der Ausführung sehr

an den Styl unſerer Kartenfiguren. — Zahlreich waren die Statuen des Theodoſius. Bei einem Tumult in Antiochia (387) wurden die Bilder des Kaiſers, ſeiner Gemahlin und Söhne umgeſtürzt. Aber auch Tänzerinnen, Wagenlenkern, Poſſenreißern und anderem Geſindel wurden Statuen errichtet. Die Kunſt hatte ihre innere und äußere Würde verloren.

Und ſo wollen wir denn hier abbrechen. Das Alterthum hatte ſich überlebt. Die Kunſt konnte nicht wieder auferſtehen, bevor ihr nicht eine neue Weltanſchauung neuen Gehalt zugeführt hatte. Dies darzuſtellen iſt aber nicht Sache der griechiſch-römiſchen, ſondern der chriſtlichen Kunſtgeſchichte.

Nachgelaſſene Schriften

von

Anſelm Feuerbach.

In vier Bänden.

Vierter Band.

Braunſchweig,
Druck und Verlag von Fr. Vieweg und Sohn.
1853.

Anſelm Feuerbach's

kunſtgeſchichtliche Abhandlungen.

Herausgegeben

von

Hermann Hettner.

Mit zwei Abbildungen.

Braunſchweig,
Druck und Verlag von Fr. Vieweg und Sohn.
1853.

Inhaltsverzeichniß

zu

Feuerbach's kunſtgeſchichtlichen Abhandlungen.

Zur Erklärung und Geſchichte antiker Marmorwerke.

	Seite
Die Statue des Meleager zu Berlin	1
Der vaticaniſche Hermes	31
Minerva Giuſtiniana	33
Venus Anadyomene	35
Menander und Poſidipp	37
Ein bachiſcher Genius oder ein Flußgott?	38
Der Raub der Kora	40
Hermes, der Rinderdieb?	42
Zur Kunſt des Phidias	43
Ueber die Entſtehungszeit der Gruppe des Laokoon	47

Zur Erklärung griechiſcher Vaſen- und etruskiſcher Spiegelbilder.

Lemniſche Kabiren?	56
Die Sicilischen Paliken	61
Die Sühnung des Oreſtes. (Mit einem Umriß)	67
Eine Doppelpallas?	87
Der Kampf um Korinth	89

Etruriſche Gräber.

Seite
Das Grab von Chiuſi 97

Zur Gemmenkunde.

Ueber die von Creuzer herausgegebenen Marburger Gemmen . . 105

Zur griechiſchen Dramatik.

De Promethei Aeschylei consilio atque indole 129

Zur

Erklärung und Geſchichte antiker Marmorwerke.

Die Statue des Meleager zu Berlin.

(Annalen des archäol. Inſtituts Band XV, Rom 1843.)

Die Zeichnung, welche wir hier dem Publikum vorlegen, iſt die einer ſeit wenigen Jahren entdeckten Statue des Meleager, eines höchſt bedeutenden Kunſtwerkes. Die an mich ergangene Einladung, das Blatt mit einer kurzen Notiz als Erklärung deſſelben zu begleiten, wird für mich eine um ſo leichtere und intereſſantere Aufgabe ſein, als ich während meines Aufenthaltes in Rom ſo glücklich war, das Original ſelbſt zu ſehen. Wenn ich dabei die engeren Grenzen, welche mir anfangs vorgeſchrieben waren, überſchreite, ſo geſchieht dies nur in jenem, dem Menſchen ſo natürlichen Gefühle, welches ihn bei dem Anblick eines neuen und unerwarteten Geſchenkes anregt, ſeinen Blick mit Wohlgefallen auf dem Gegenſtande deſſelben ruhen zu laſſen, um ihn mit allem dem, was bisher ſeinen ganzen Reichthum ausmachte, zu vergleichen. Sind wir dies doch ſelbſt dann zu thun gewohnt, wenn wir nicht einmal die Abſicht haben, unſer ganzes Beſitzthum umzuordnen, oder ein neues und vollſtändiges Inventarium zu fertigen, anſtatt nur einfach das Neuerworbene einzuzeichnen.

Bei den Noteliern, deren Charakter dem der Hellenen ſtets ſo fremd geblieben iſt, blühte in der Dunkelheit jener Zeiten, in welchen die Mythen geboren wurden, ein königliches Geſchlecht, deſſen Glieder ſymboliſch den Geiſt des Volkes und ſein urſprüngliches Verhältniß zu der es umgebenden Natur darſtellten. Unter ihren

Göttern und Helden finden wir das Pflanzen der Feldfrüchte und des Weinſtockes perſonificirt und den rein materiellen Genuß dieſer Güter und die Kraft, welche der Menſch entfaltet, um dieſe Güter gegen die Gewalt von ſeines Gleichen oder der wilden Thiere zu vertheidigen.

Dreſsbeus (Ὀρεσσβεύς) iſt der zur Anpflanzung des Weinſtockes beſtimmte Berg. Seine Jagdhündin hat eine Wurzel zur Welt gebracht, die, in die Erde gelegt, ihrerſeits den Weinſtock hervorbrachte, welcher die Trauben geben ſollte [1]). Der Sohn dieſes Dreſsbeus, Phytius (Φύτιος) oder der Pflanzer, iſt der Menſch, welcher durch die Sorgfalt, die er der Natur zuwendet, ihre Reichthümer zu erhalten und ſelbſt zu vermehren ſucht. Er wird der Vater des Oeneus (Οἰνεύς), welcher einerſeits den Wein ſelbſt, andererſeits den Menſchen darſtellt, welcher zuerſt die von ſeinen Verfahren bereiteten Güter genießt, und zwar mit um ſo größerer Sicherheit, als er von Althäa (Ἀλθαία), der Frau, der die Sorge für erfriſchende Getränke obliegt, den Sohn Meleager beſitzt, den Hüter und unermüdlichen Beſchützer der Felder.

Oeneus empfängt den Doppelbecher von Bellerophon, dem Helden des reichen Korinth, der Stadt, welche die Künſte begünſtigt [2]). Sein Mundſchenk iſt Cyathus, welchen der trunkene Herkules tödten läßt [3]), was bedeuten will, daß Herkules dieſen Becher zerbricht, weil Cyathus ſelbſt der Feſtbecher iſt. Um die Wohnung der Althäa überläßt ſich das Gefolge des Bacchus in ſorgloſer Freude ſüßen Orgien [4]). Doch gelang es dieſem ſonſt Alles belebenden Genius nicht, das Leben auf dieſer Erde zu erheben, zu idealiſiren. Oeneus ſelbſt, nachdem er als Sohn des Porthaon

[1]) Die Genealogie, welche ich hier von Meleager gebe, iſt die des Hekatheus von Milet. S. Athen. II, p. 35. A. und Pauſan. X, 38, 1. Die Hündin (κύων) des Dreſsbeus (des Berges) iſt nichts anderes als der „mons parturiens" (von κύειν, κυεῖν).

[2]) Il. VI, v. 220.

[3]) Pauſan. II, 13, 8.

[4]) Euripid. Cycl. v. 38.

oder Porthens[1]) in den mythiſchen Kreis der Heroen eingetreten iſt, bleibt nichtsdeſtoweniger ſtets einfach der Wirth und harmloſe Zecher. Er iſt, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, die Perſonificirung des Getränkes, welches den Helden Kraft giebt; es iſt Althäa ſelbſt, in Geſtalt des Mannes; und ſein Haus iſt der Labekrug, zu welchem die helleniſchen Ritter ſich zu erfriſchen kommen.

So empfängt und bewirthet er neun Tage lang alle Diejenigen, welche ſich bei ihm zur Eberjagd verſammelten[2]). Er beherbergt Herkules nach ſeinem Siege über die Thespreten[3]). Er bewirthet ihn zum zweiten Male, als er von den Hesperiden zurückkehrt[4]). Er empfängt Alkmäen[5]) und Bellerophen[6]). Er erſcheint endlich auch als patriarchaliſcher Opferprieſter, aber nur um durch Proben der Unbeſonnenheit und durch Gedächtnißfehler, wie ſie den Trinkern eigen ſind[7]), der Gegenſtand eines Geſchickes zu werden, welches alle Glieder ſeines Hauſes hinrafft, ohne jedoch die Weſenheit ſeiner Natur ſelbſt zu berühren[8]). Weit entfernt hiervon, verwickelt er ſich vielmehr, nachdem alle die Seinigen untergegangen ſind, in eine neue mythiſche Bahn, deren neue Verhängniſſe er erduldet, ohne daß ſeine Perſon in anderer Weiſe davon getroffen wird.

[1]) Porthens nach Il. XIV, v. 115. und Antonin Liberal. 11. Porthaon nach Apollod. I, 8, 2.

[2]) Apollod. a. a. O.

[3]) Ebendaſ. II, 7, 6.

[4]) Pauſan. II, 13, 8.

[5]) Apollod. III, 7, 5.

[6]) Il. IV, v. 216.

[7]) *Ἦ λάθετ', ἦ οὐκ ἐνόησεν ἀάσατο δὲ μέγα θυμῷ.* (Il. IX. v. 537.)

[8]) Der Titel *ἀντάρης*, welchen Homer dem Oeneus giebt, und das Uebergewicht, welches er ihm über ſeine Brüder Agrius und Melas (Il. XIV, v. 117.) leiht, das indeſſen nur eine Antitheſe von Oeneus und ſeinem Sohne Meleagar iſt, ſteht nicht im Widerſpruche mit dem Charakter, welchen ich von dem Erſteren gezeichnet habe. Es iſt auch bemerkenswerth, daß die beiden Namen der Brüder des Oeneus eine auffallende Aſſonanz mit den beiden Sylben *ΜΕΛ* und *ΑΓΡ* haben, welche den Namen *Μελέαγρος* bilden.

Ganz anders verhält es sich mit seinem Sohne Meleager. Dieser Letztere ist die expansive Kraft des Gedankens und der That, mit seinem innersten Wesen eingewurzelt in das durch endlose Kämpfe stets bewegte Menschenleben. Er nennt sich einen Günstling des Ares [1]; nach anderen Autoren gilt er sogar für einen Sohn dieses Gottes [2], und der Kreis, welchen seine Brüder und Schwestern um ihn bilden, stellt das Bild des Krieges mit allen seinen Schrecken, ja selbst des Todes dar. Toxeus ist mit dem mörderischen Bogen bewehrt; Dejanira ist die Zerstörerin der Menschen; Gorge, welche sich dem Blutmenschen Andrämon vermählt, ist das Entsetzen, das den Tod begleitet; Thyreus ist der Pförtner der unterirdischen Räume, während Clymenus eine und dieselbe Person mit Pluto zu sein scheint [3]. Der Name Meleager selbst schließt eine doppelte Bedeutung in sich, indem er auf sein Leben und auf seinen Tod zugleich anspielt [4].

Wie man in den ältesten Zeiten in verschiedenen Gegenden Linus, Adonis und Hyazinthus besang, so wurde ohne Zweifel bei Kalydon der frühe Tod des Meleager Gegenstand elegischer Poesien,

[1] *Ἀρηΐφιλος*, Il. IX, v. 550. *Ἐνυάλιος*, Oppian. cyneg. I, v. 23. Mavortius, Ovid. Metam. VIII, 437. Pindar besingt den „*αἰχματὰν Μελέαγρον*." Isthm. VI, v. 32.

[2] Eurip. fr. ed. Matthiae p. 224. Apollod. a. a. O. Hygin. fab. 171.

[3] Die Namen *Τοξεύς*, *Δηιάνειρα*, *Γόργη*, *Ἀνδραίμων*, *Θυρεύς*, *Κλύμενος*, sind von Apollod. (a. a. O.) angeführt. Die des Toxeus, Clymenus, der Gorge und Dejanira finden sich auch im Antonin. Liberal. (II.), welcher indeß seinerseits hinzufügt: *Φηρεύς*, *Περίφας*, *Ἀγέλαος*, *Εὐρυμήδη* und *Μελανίππη*, von denen die beiden ersteren ebenfalls eine Beziehung auf den Krieg haben, der dritte und der der Melanippe auf den Tod und die Unterwelt.

[4] Die ursprüngliche Bedeutung des Namens Meleager ist nicht zweifelhaft. Er ist, wie ich schon sagte, derjenige, welcher Sorge trägt (*ᾧ μέλει*) für das Feld (*ἀγρός*). Aber derselbe Name konnte auch Denjenigen bezeichnen, welcher Sorge trägt für die Jagd und für die Jagdbeute (*ἄγρα*). Was den Sinn der ersten Sylben (*μελε*) betrifft, so kann man ihn verändern, indem man ihm die Bedeutung des „Unglücklichen" (*μέλεος*) giebt. *Μελέαγρε, μελέαν γάρ ποτ' ἀγρεύεις ἄγραν.* Euripid. Meleag. fr. 5. ed. M.

welche bei Gelegenheit der Weinesbereitung und Ackerarbeiten entſtanden. Die Thaten, das Schickſal dieſes Oeneusſohnes mußten auch ſehr frühe ſchon der Gegenſtand epiſcher Geſänge geweſen ſein. Die umherziehenden Aöden oder Rhapſoden verbreiteten dieſe, ausſchließend Aetolien angehörende Sage wenigſtens in Griechenland, wo helleniſcher Mythus und helleniſche Poeſie gleicherweiſe ſich ihrer bemächtigten. Das Fragment eines ſolchen Geſanges auf Meleager, lange vor Homer, oder wenn wir ſo ſagen dürfen, eine kleine Iliade, in welcher Meleager der Achilles war, iſt ſelbſt der Iliade des Homer einverleibt [1]). Phönix führt in dieſem Gedichte dem erzürnten Haupte der Myrmidonen eben dieſen ätoliſchen Helden als nachahmungswürdiges Vorbild vor. Diana, ſo erzählt der Greis, ſchickte, um ſich dafür zu rächen, daß ſie auf ihren Altären nicht die Erſtlingsfrüchte empfangen hatte, einen ungeheueren Eber, welcher die Weinberge und Obſtgärten des Königs durchwühlt und zerſtört. Nachdem Meleager das Unthier getödtet, erhebt ſich ein Streit um ſein Fell, welcher ſich in der Folge in einen Kampf zwiſchen den Kureten und Kalydoniern verwandelt. Die Belagerer ſind die Unterliegenden, ſo lange Meleager an dem Kampfe Antheil nimmt; von dem Augenblicke aber, in welchem der Held, nachgebend den Bitten ſeiner Mutter, deren Bruder in der Schlacht gefallen iſt, aus dem Handgemenge ſich zurückzieht, ſind ſie im Begriff ſich der Stadt zu bemächtigen. Vergeblich rufen die Prieſter der Stadt, vergeblich ſelbſt Vater und Mutter und ſeine liebſten Genoſſen Meleager's Hülfe an. Nur die Bitten ſeiner Gattin Cleopatra und die ergreifende Schilderung, welche ſie ihm von dem Unglück einer, mit Sturm eroberten Stadt macht, vermögen endlich ſeine Hartnäckigkeit zu beſiegen. Homer ſpricht nicht von Meleager's Tod; denn Phönix konnte ſeine Erzählung durch die Erwähnung jener Kehrſeite nicht beſchließen, die jedenfalls auf ſeine Zuhörer eine Wirkung hervorgebracht hätte, ganz entgegengeſetzt derjenigen, welche er wünſchte. Alles aber, was vorausgeht, beweiſt, daß der, bald

[1]) Il. IX, v. 527 ff.

nach dem Rückzuge des Feindes auf tragiſche Art erfolgte Tod des Meleager in dem Mythus oder in dem epiſchen Geſange, welchen Homer vor Augen hatte, mit einbegriffen war; denn die Mutter hatte nichts Geringeres erfleht, als den Tod ihres Sohnes, und die Furie in der Unterwelt hatte es gehört [1]). Nach den Epen und der Myniade war es Apollo's Pfeil, durch welchen der ätoliſche Held fiel [2]). Apollo beſchützte hier die Kureten gegen die Kalydonier, wie er die Trojer gegen die Griechen und gegen Achill unterſtützte, und wie nach ſpäteren Epopöen er dieſen Letzteren mit eigener Hand getödtet hat.

Die Parallele zwiſchen zwei Völkern, welche beide in einen Krieg verwickelt ſind, und deren beide Hauptheldeu in egoiſtiſchem Grimme ihren mächtigen Beiſtand verſagen, ſetzt ſich fort, um ſpäter noch unter den Helden ſelbſt zu exiſtiren. Jeder der Beiden übertrifft ſeinen Vater an Geſchicklichkeit und Ruhm, Beide aber ſind der höheren Macht unterworfen, mit welcher ihre Mütter ſich, zum Heile, wie zum Verderben der Söhne, verbanden, und werden Beide das Opfer eines gewaltſamen frühen Todes. Dieſe Parallele iſt durch den Umſtand noch ſchärfer hervorgehoben, daß der Leib des Meleager, wie der des Achilles, unverwundbar war [3]).

Wir haben geſehen, daß Meleager in der Iliade ſeine Iliade für ſich hat, in welcher des Helden Zorn beſungen iſt. Er behauptet auch ſeinen Platz in der Nekyia der Myniade, welche, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, eine Art Odyſſee war. Sein männlicher Muth endlich hat auch mehrere lyriſche Dichter verſchiedener Zeiten begeiſtert; und ſo kann es nicht befremden, daß die tragiſche

---

[1]) Il. a. a. O. v. 571. Zwei andere Verſe der Iliade (II, v. 641. 642.) erwähnen ebenfalls den Tod des Meleager. Was ſie Rührendes enthalten, iſt um ſo merkwürdiger, als dieſe beiden Verſe nur einen Theil des einfachen Schiffscatalogs ausmachen (*Τὼς δὲ Καλυδῶνος Μελέαγρος*). Iſt das nicht, ſo zu ſagen, der Nachhall der Todenklage?

[2]) Pauſan. X, 31, 3.

[3]) Apollodor nennt ihn *ἄτρωτος*, ein Beiwort, welches er an einer andern Stelle (II, 5, 1.) dem nemeiſchen Löwen beilegt.

Kunst ihrerseits ebenfalls den pathetischen Stoff, welchen das Schicksal des Meleager bietet, ergriffen hat.

Der Gegenstand der Tragödie des Phrynichus scheint zwar auf einer breiteren und epischeren Grundlage zu ruhen, indem er das Schicksal zweier sich bekämpfenden Völker umfaßt[1]). Dennoch kannte der Dichter den Feuerbrand der Althäa, den verhängnißvollen Feuerbrand, welcher, obgleich den Gesängen Homer's fremd, demungeachtet, wie es scheint, von den frühesten Zeiten an eines der wesentlichsten Elemente des Meleagermythus bildete. Der Feuerbrand ist im Allgemeinen nur als Sinnbild der Gewalt gedacht, welche Althäa auch bei Homer über das Leben ihres Sohnes ausübt, die aber bei Phrynichus nicht mehr durch Worte ausgeübt wird, sondern durch die That. Um die Wahl des von Althäa angewendeten Mittels zu erklären, haben wir nicht nöthig, an andere Feuersymbole zu erinnern, obgleich mehrere unter ihnen sich dem Meleagermythus durch die Beziehung nähern, welche er selbst auf denjenigen des Bacchus hat. Nach Apollodorus erscheinen die Göttinnen, welche das Schicksal des Meleager verkündigen am siebenten Tage nach seiner Geburt. Das geheimnißvolle Feuer ist auf dem Heerde angezündet[2]). Es war der Tag, an welchem man den Neugebornen feierlich um die flackernde Flamme trug und ihm seinen Namen verlieh[3]). Die Augen der Mutter sind gegen den flammenden Heerd gerichtet; denn das Feuer an sich hat stets die Eigenschaft, die Blicke des Menschen mit magischer Kraft auf sich zu ziehen. In diesem feierlichen Moment scheinen ihr die Worte zu entschlüpfen, welche der Gedanke ihr eingiebt: „Wie diese Flamme auflodert, so wird sich das Leben deines Sohnes erheben; aber beide müssen eines Tages erlöschen!“ Und ihre Hand be-

[1]) Was die Composition dieser Tragödie des Phrynichus betrifft, siehe die schöne Erläuterung, welche Welcker gegeben hat: „Die griechischen Tragödien.“ S. 21. ff.

[2]) ὁ καιόμενος ἐπὶ τῆς ἐσχάρας δαλός. I, 8, 2.

[3]) Ueber diesen alten Gebrauch siehe Böttiger Amalth. I. S. 55. und Welcker Trilogie. S. 329.

mächtigt sich unwillkürlich eines der glimmenden Scheite, um es der Verbrennung zu entziehen. Diese Handlung, welche ihr die Bewegung ihres Herzens eingiebt, ist anfänglich nur symbolisch und wird erst in der Folge eine wirkliche That. Das Sinnbild selbst wird nun das magische und sympathetische Band, an welches das Leben geknüpft ist, und es wird deshalb in der menschlichen Hand eine gefährliche Gewalt, deren sich Althäa nur allzufrüh bedient, um das Verderben des Wesens herbeizuführen, welches dieses Symbol beschützen sollte.

Aeschylus nahm dieselbe mythische Erzählung von Meleager's Tod an [1]). Er machte daraus allem Anschein nach die Tragödie der Atalante, dieser heroischen Jungfrau, welche nach einer andern Wendung des Mythus anfangs (wie Diana, die Beschützerin des kühnen Jägers Meleager und des keuschen Hippolit, selbst) [2]) die Eberhaut empfing, die später das weibliche Gegenbild des Meleager, die Jagdamazone, wurde, und die endlich, als Meleager's Geliebte, sogar als die Helena oder die Briseis des kalydonischen Abenteuers erscheint, ebenso wie Althäa die homerische Furie ersetzt, um ihren Fluch selbst in Erfüllung zu bringen.

Meleager's Liebe zu Atalante, verstärkt noch, wie es scheint, durch sein Verlangen Söhne zu besitzen, welche ihm glichen und geeignet wären, das Haus des alten Zechers empor zu heben [3]), war der Hauptgegenstand der Tragödie des Euripides. Die kalydonische Jagd bildete den glänzenden Rahmen um das erotische Gemälde; sie erschien als romantisches Abenteuer, welches ganz Griechenland angehörte, und als das wahre Seitenbild zu dem Argonautenzuge oder der Fahrt an das Gestade von Troja [4]). Sophokles nähert sich, wie man dies voraussetzen darf, weil der Chor seines Meleager

---

[1]) S. Chosph. v. 600.

[2]) *Κύπριδος δὲ μίσημ' Ἀρκὰς Ἀταλάντη.* Eurip. Meleagr. fr. 3.

[3]) *Βουλόμενος δὲ καὶ ἐξ Ἀταλάντης τεκνοποιήσασθαι.* Apollod. a. a. O. S. auch Euripid. Meleager. fr. 8. 11. 12.

[4]) Euripid. a. a. O. fr. 3.

aus Prieſtern gebildet iſt [1]), nach ſeiner Gewohnheit mehr dem homeriſchen Mythus; doch hatte auch dieſer Dichter ſchon die Verwandlung von Meleager's Schweſtern in Vögel dargeſtellt, als die letzte Umgeſtaltung eines dem Untergange geweihten Hauſes.

Aus den Händen der dramatiſchen Dichter ging der Mythus des Meleager in die römiſche Poeſie über.

Dieſer Held gehört darum auch recht eigentlich in den Kreis der mythiſchen Geſtalten, deren Leben und Tod mit den darin enthaltenen ſittlichen Ideen von den epiſchen und tragiſchen Dichtern erſchöpft worden ſind, und die dadurch zu realen und charakteriſtiſchen Typen erhoben wurden, nicht minder geeignet, den Meißel der Sculptur zu beſchäftigen. Meleager iſt ſchon über den einfachen Naturzuſtand hinaus, er hat das patriarchaliſche Leben, wie es die Glieder ſeines Hauſes vor ihm führten, bereits um eine Stufe überſchritten. Wie ſein ganzes Weſen ſich erhoben hat, ſo iſt er einer der berühmteſten Repräſentanten des heroiſchen Alterthums und des ritterlichen Lebens. Indem er ſich der edlen Eberjagd, einer der charakteriſtiſchen Uebungen jener Epoche, widmet, ſtellt er vorzüglich das letztere dar. In dem Tempel des Apollo zu Sicyon [2]) zeigte man noch ſeinen Speer, und das Fell des von ihm erſchlagenen Ebers in dem Tempel der Minerva Alea in Tegea [3]). Dieſe beiden Embleme finden ſich auf Münzen ſeines Geburtslandes, ſo wie auch auf denjenigen der benachbarten Gegenden. Die Geſtalt, welche man zuweilen einfach, mit der für die Jagd gebräuchlichen Waffe, der Keule, bewaffnet ſieht, iſt unzweifelhaft die ſeinige [4]).

Die Sculptur mußte ſich übrigens früh genug eines Gegenſtandes bemächtigen, welcher recht eigentlich für ſie geſchaffen war. Ja ich bin zu glauben verſucht, daß unter den zahlreichen, Jäger

[1]) Dies hat Welcker zuerſt bemerkt. „die griech. Trag." S. 405.

[2]) Pauſan. II, 7, 8.

[3]) Ebendaſ. VIII, 46, 1. und 47, 2.

[4]) S. Eckhel. doctr. num. II, p. 188 ff. O. Müller's Handbuch der Archäologie. §. 413, 3.

darſtellenden Statuen, welche die alten Autoren bezeichnen, ſich auch manche befanden, welche dem Meleager angehörten, und daß dieſer Held auch einen oder den anderen Theil einer Argonautengruppe bildete. Was wir in dieſer Beziehung wenigſtens mit Sicherheit wiſſen, iſt, daß die kalydoniſche Eberjagd eine der heroiſchen Scenen war, welche den Thron des Bathycles in Amyclä ſchmückten [1]). Dieſe Darſtellung, in welcher Meleager als handelnd auftritt, wurde in einer beſonders bemerkenswerthen Weiſe, wie es ſcheint, von Skopas behandelt. Auf dem Giebel des oben erwähnten Minervatempels, in deſſen Bau Skopas die drei Säulenordnungen, die doriſche, joniſche und korinthiſche, zu vereinigen gewagt hatte, ſah man im Mittelpunkt (wie man ſich dies vorſtellen muß) den Eber in koloſſalen Proportionen, und in unmittelbarer Beziehung zu ihm Meleager und Atalante, dann Theſeus und Telamon, weiter Peleus und Jolas, Peirithous und Cometes, die beiden Brüder der Althäa. Auf der entgegengeſetzten Seite erblickte man den gefährlich verwundeten Anceus, auf Epochus ſich ſtützend; dann Caſtor und Amphiaraus, dann Hippothous, hierauf Pirithous [2]). Meleager, ſeine Oheime und Atalante waren auf demſelben Plan aufgeſtellt, vereinigt oder getrennt, je nachdem es die Idee verlangte, welche ihre Handlung verband. Die anderen mythiſchen Figuren dagegen, die man ſonſt gewohnt iſt vereinigt zu ſehen, als Caſtor und Pollux, Theſeus und Pirithous (welche, obgleich bei der Jagd gegenwärtig, doch nicht unmittelbar unter den Folgen derſelben ſtanden), waren getrennt und an den beiden entgegengeſetzten Enden des Giebels angebracht. Die Epiſode der Verwundung des Anceus war auch auf dem Gemälde der kalydoniſchen Jagd nicht vergeſſen, welches Philoſtratus der Jüngere auf ſeine Weiſe beſchreibt [3]). Wahrſcheinlich war es auch ſchon von Ariſtophon und Apelles gemalt [4]). Wenn in dieſem Punkte noch Ungewißheit

[1]) Pauſan. III, 18, 15.

[2]) Pauſan. VIII, 45, 4 ff.

[3]) Philoſtrat. jun. imagg. XV.

[4]) F. Welcker ad Philostrat. a. a. O. S. 667.

herrſcht, ſo dürfen wir wenigſtens ohne Scheu der Darſtellung des Meleagermythus in den Thestiaden des Euthycrates (Schüler des Lyſippus) mit Gewißheit beitreten, und ſie als eine Gruppe erwähnen, in welcher der verhängnißvolle Kampf des Meleager gegen die Brüder ſeiner Mutter unzweifelhaft dargeſtellt war [1]).

---

[1]) Die Verwirrung, welche unter den Alten gewöhnlich über die Namen Thespius und Thestius, Thespiaden und Thestiaden herrſchte, thut wenig zur Sache. Heyne (ad Apollod. p. 136.) war der Meinung, daß die Thestiaden des Euthycrates und diejenigen des Cleomenes die funfzig Jungfrauen darſtellten, welche eine ſo eigenthümliche Rolle in dem Mythus des Herkules ſpielen. Ich meinerſeits bin verſucht, auch die Statuen des Cleomenes als eine Gruppe bildend und dem Meleagermythus angehörend zu betrachten. Indeſſen macht Thierſch (Epochen der griechiſchen Kunſt, S. 289, 6.) es wahrſcheinlich, daß die als Theil der Sammlungen des Pollion Aſinius erwähnten Thestiadenſtatuen des Cleomenes die nämlichen geweſen ſeien, welche den Tempel der Felicitas ſchmückten, und welche Mummius, nach Cicero (in Verrem, IV, 3.), aus der Stadt der Thespier nach Rom bringen ließ. Es iſt wenigſtens gewiß, daß die Statuen des genannten Tempels Frauenſtatuen waren. Nach der Anſicht von Hardouin und Sillig (catalog. artif. p. 154.) ſtellten die Thespiaden des Cleomenes die Muſen vor. Ich ſehe nicht ein, auf was ſich dieſe Behauptung gründen läßt, und warum man für dieſe Statuen den ſo geſuchten Namen Thespiaden wählte, anſtatt ihnen ihren gewöhnlichen Namen Muſen zu laſſen, wie man es in Beziehung auf diejenigen des Lyſippus (Pauſan. I, 43, 6.), des Strongylion (IX, 30, 1.) und die der Stadt der Thespier angehörenden gethan hat. Noch mehr. Plinius erwähnt in dem Kapitel, wo er von den Thespiaden des Cleomenes ſpricht, die neun Muſen (Musas novem), welche in dem octavianiſchen Muſeum ausgeſtellt waren. Andererſeits mußte, um den Künſtler zu beſtimmen, eine Gruppe von jenen funfzig Jungfrauen, ſei es in vollſtändiger, oder in ſymboliſch abgekürzter Zahl, zu bilden, dieſes Werk nothwendig für die Stadt der Thespier beſtimmt ſein; denn in dieſer Stadt, welche ehemals Zeuge des berühmten Abenteuers war, und welche einen Tempel des Herkules beſaß, in welchem zum Gedächtniß dieſer That eine Jungfrau dem Gottesdienſt vorſtand, in dieſer Stadt allein konnten einfache Statuen junger Mädchen aufgeſtellt werden, für welche dieſe rein ſpeciale und locale Bedeutung galt. Außerhalb der Thespierſtadt würde man dieſe, an einen ſolchen Mythus erinnernden Statuen nicht aufgeſtellt haben, ohne obſcön oder unverſtändlich zu werden.

Die Geſtalt des Helden begegnet uns ſelbſt außerhalb des Kreiſes, in welchem ſein raſtloſes Leben ſich bewegt.

Die griechiſchen Nekyien, unter welchen die des Homer ſchon mehrere Heroen in verſchiedenen Gruppen vereint bemerken läßt, gaben der Sculptur und Malerei zu den ſinnreichſten Combinationen Gelegenheit. In der Nekyia des Polignotus war Meleager über die würfelſpielende Heroengruppe geſtellt[1]), den Blick auf Ajax, Oileus Sohn, gerichtet, ohne Zweifel über die Bitterkeit eines Todes nachdenkend, welcher ſie Beide in dem Glanze ihrer Kraft und ihres Ruhmes treffen würde. In einem zu Rhodus aufgeſtellten Gemälde hatte Parrhaſius unſern Helden mit Herkules und Perſeus vereinigt, als würdig, denjenigen, welche die Welt von zerſtörenden Ungeheuern befreiten, an die Seite geſtellt zu werden[2]).

Die verſchiedenen Darſtellungen des Meleagermythus finden ſich auch in zahlreichen Kunſtgegenſtänden aller Art, welche bis auf uns gelangt ſind. Nicht ſelten ſehen wir auf Vaſen archäiſchen Styles Eberjagden vorgeſtellt. Ich begnüge mich, hier an die Jagd des Thersander und an die des Antiphates zu erinnern[3]).

[1]) Pauſan. X, 31, 3.

[2]) Plin. hist. nat. XXXV, 36, 5.

[3]) Siehe die Darſtellung der Jagd des Thersander in dem Werke von Tetwell, classic. tour. II, ad p. 197., ſo wie auch: O. Müller und Oeſterley Denkmäler der alten Kunſt (I, pl. 8, n. 18.). Ueber die Inſchriften: Böckh. corp. inscript. I, 7, p. 13. und Kramer über den Styl und die Herkunft der bemalten Thongefäße, S. 50. Die Art, auf welche ſie geleſen werden müſſen, kann nicht zweifelhaft ſein, da ſie in dem Original, welches zu prüfen ich mehrmals Gelegenheit hatte, mit großer Genauigkeit und Reinheit eingezeichnet ſind. Dieſer Umſtand ſcheint mir allein ſchon hinreichend, um zu zweifeln, ob man den Namen der vierten Figur: ΣΟΚΙΣ anſtatt ΣΑΚΙΣ leſen darf (S. Welcker in Jahn's Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik, 1829. S. 254.). Es ſei mir erlaubt, noch ein Wort über die Darſtellung der merkwürdigen Vaſe hinzuzufügen, welche uns hier beſchäftigt. Die beiden einzigen weiblichen Figuren des ganzen Gemäldes ſind bezeichnet: die eine durch das Wort ΑΙΚΑ, die andere durch ΣΑΚΙΣ. Zwiſchen dieſen Figuren erblickt man einen jungen Mann, welcher, obgleich unbewaffnet, ΔΟΥΡΙΜΑΧΟΣ genannt iſt. Er iſt, wie man ſieht, im Begriffe wegzugehen, den

Mehrere dieſer Malereien haben, ich will es glauben, keinen ſpeciellen Sinn. Sie haben nicht mehr Werth als die Darſtellungen von Kämpfern und Jägern, welche im Homer das Wehrgehänge des Herkules zieren [1]); ſie ſind mit einem Worte nur die Sinnbilder des bewegten Lebens der Helden, ſowohl in den Kämpfen als auf der Jagd. In anderen aber laſſen dagegen die ſie begleitenden Inſchriften keinen Zweifel übrig, daß es das kalydoniſche Abenteuer war, welches man darſtellen wollte [2]). Mehr als einmal vielleicht iſt Meleager unter einem andern Namen gemalt worden. Gewiß iſt es wenigſtens, daß er ſo in dem dritten Gemälde einer Vulcenter

Arm noch rückwärts nach der erſten Figur ausſtreckend, unter dem Namen *Αἰνέα* bezeichnet, welche ihrerſeits die Hand auf das Haupt des jungen Mannes legt, in der Stellung einer Segnenden oder einer Beſchützenden. Die zweite in ihrer Nähe befindliche Frau iſt *Λυκὶς* genannt. *Λυκὶς* iſt bei Ariſtophan. (vesp. v. 800.) die wachende Sclavin, die Hüterin des Hauſes. Was die anderen, aus derſelben Wurzel abgeleiteten Bezeichnungen betrifft, ſo genügt es hier den *ἄρνα ἀμέλγων* des Theocrit (Idyll. I, v. 10.) zu citiren, durch einen der Scholiaſten: *λευκόν, πίονα, ἢ κατὰ τὴν μέθοδον ἀπεζόμενον* erklärt. Es iſt wenigſtens ſicher, daß wir in unſerer Gruppe zwei Gegenſätze haben; der eine iſt die dem öffentlichen Leben angehörende Stärke des Mannes, welche vertheidigt, welche rettet (*ἀλκὰ*), und der andere iſt eine weibiſche Jugend, welche in den Zimmern eingeſchloſſen bleibt. Dorymachus ſieht ſich zwiſchen den beiden Geſtalten, welche dieſen Gegenſatz bilden, wie Prodicus den Herkules zwiſchen der Tugend und Sinnenluſt dargeſtellt hat. Agamemnon, welcher vor dieſer Gruppe ſteht, hält den Caduceus des Merkur in der Hand, des Schutzgottes der Paläſtra und der Gymnaſien. Er ſpielt hier alſo die Rolle eines Pädagogen und die folgende Jagd ſelbſt ſcheint eine gymnaſtiſche Uebung zu ſein, welcher die heroiſche Jugend ſich hingiebt. Das Gemälde, welches Philoſtratus der Aeltere beſchrieben hat (I, 28.), iſt eine Art Parodie von dergleichen Vorſtellungen (S. Welcker zum a. O. S. 371.). Die Jagd des Antiphates ſieht man in Hancarville (Antiq. I, pl. 3.) und in O. Müller und Oeſterley (Denkm. I, pl. 18, n. 93.) gezeichnet.

[1]) Od. XI, v. 610 ff.

[2]) So lieſt man z. B. die Namen des Meleager, Peleus und Caſtor auf einer Vaſe im Berliner Muſeum (N. 523.). Sie wurde bei Morriano gefunden. Vergleiche Gerhard: rapporto vulcente, n. 418.

Vaſe erſcheint, in welchem das zweite den Jupiter Olympius, Typhon zerſchmetternd, zeigt. Meleager iſt hier unter dem Namen Mopſus dargeſtellt [1]). Er bietet in Gegenwart des Peleus und eines Clytius das Überfall der Atalante dar.

Dieſe Jagdamazone iſt übrigens eine Lieblingsfigur der antiken Kunſt. Nicht ſelten begegnet man ihr, wie ſie gegen Peleus kämpft, bei den Leichenſpielen der Argonauten [2]). Oefter noch iſt ſie mit Meleager vereinigt. Auf einer etruskiſchen Vaſe ſehen wir ſie nachdenklich auf einen, mit dem Oberkopfe verſehenen Pfahl geſtützt. Zwiſchen ihr und Meleager, welcher ritterlich bewehrt, in der einen Hand den Speer, in der andern den Schild trägt, tritt einer der Thestiaden vor, welcher durch eine bezeichnende Bewegung den Beiden Trennung zu gebieten ſcheint. Auf der andern Seite der Vaſe ſieht man eine andere Scene, welche den Liebesbund ausdrückt, der ſie vereinigt. Der Satyr, unter deſſen Maske hier der parodiſtiſche Maler ſeinen Helden verbirgt, macht die obſcöne Handlung, die er darſtellt, erträglicher [3]).

---

[1]) S. Kramer a. a. O., S. 61. Welcker die griechiſchen Tragödien, S. 73. Lenormant und de Witte élite des monuments céramograph. p. 4. Das etruskiſche Muſeum des Prinzen von Canino ſteht nicht zu meiner Verfügung. *Μόψος, Μόψος, Μόψος*, iſt in anderen Mythen ein Name, welchen mehrere Seher getragen haben, und er kommt von dem Wurzelworte (*MAΩ*), welches auch den Namen der Muſen gebildet hat (*Μοῦσαι*). Meleager iſt der erſte des ganzen Hauſes, deſſen Name, noch mehr als der des Phoenix, ganz klar, nicht nur einen einfachen Gegenſtand oder eine Naturkraft, wohl aber die Verſtandeskraft und das Denken des Menſchen bedeutet. Eine der älteſten Muſen iſt ſelbſt *Μελέτη* genannt. Euripides (suppl. v. 878.) ſagt von Tydeus: *γενάρχης δ' ἀδελφοῦ Μελεάγρου λελειμμένος*. Ich muß indeß geſtehen, daß in dem Bericht Stuart's über die Nachgrabungen des Fürſten von Canino der Name, welchen man auf der erwähnten Vaſe lieſt, nicht *MAΦΣΙΣ*, ſondern *MIΦΣΙΣ* heißt. (S. Archaeol. or misc. tracts rel. to antiqu. London, vol. XXIII, 1, p. 170.) Dieſelbe Variante iſt auch von Gerhard bemerkt worden, Rapporto vulcente n. 418.

[2]) E. G. Braun bullet. dell' Instit. di corrisp. arch. 1837, p. 130. und p. 218 ff.

[3]) S. die Zeichnung: Annali dell' Instit. di corrisp. arch. 1832. tab.

Was die etruskiſchen Spiegel betrifft, welche ſich auf Meleager beziehen [1]), ſo iſt es nicht zweifelhaft, daß der ſchreckliche Eber, von Heroen angegriffen, die theils mit dem Speer, theils mit der Keule bewaffnet ſind, das Ungeheuer von Kalydon vorſtellt [2]). Zu dem Spiegel, welcher dieſe Scene enthält, kommt noch ein anderer, welcher Meleager in dem Augenblicke darſtellt, als er von der Jagd in das Haus ſeines Vaters zurückkehrt [3]). Er trägt auf der rechten Schulter ſeinen Jagdſpeer, auf der linken den Eberkopf, welchen er Atalanten anzubieten ſich anſchickt. Dieſe trägt auf der Stirn den Halbmond der Diana. Die Folgen, welche dieſes Zeichen liebevoller Unterwerfung herbeiführte, und der Verſuch ihnen zuvorzukommen, ſind durch zwei andere Figuren deſſelben Spiegels ausgedrückt. Einer der Thestiaden ſitzt neben Meleager, welcher düſter über den Mord nachſinnt, zu welchem er ſchon das Schwert bereit hält, während ihm gegenüber Oeneus durch Wort und Bewegung ſeinen Haß zu beſänftigen ſucht. Dieſer letztere Held erſcheint noch ehrwürdiger durch ſeinen langen Bart und ſeine reiche Bekleidung, und der Stab, welchen er hält, und der leichte Stuhl, auf dem er ſitzend dargeſtellt iſt, bezeichnen ihn als patri-

adj. G. Die Erklärung der Rückſeite der Vaſe, welche Gerhard gegeben (Annal. 1833. S. 351 ff.), iſt von der meinigen verſchieden. Aber obgleich ſehr ſinnreich, kann ich ſie doch nicht anerkennen. Die Figur der Atalante, welche man auf einer Seite der Vaſe ſieht, iſt genau auf der entgegengeſetzten Seite wiederholt. Auf anderen Vaſen hat man nicht nur Meleager und Atalante, ſondern auch Althäa und andere Glieder dieſer Familie zu erkennen geglaubt. (So z. B. de Witte catalog. Durand. p. 80, n. 252. 253.)

[1]) Gerhard erwähnt ſechs etruskiſche Spiegel, entweder die kalydoniſche Jagd oder die Abenteuer des Meleager darſtellend. Außer denjenigen, welche ich ſelbſt anführen konnte, citirt er einen, der ſich in England befindet und welcher die Namen Atalante, Meleager und Artemis trägt, und noch einen andern aus ſeiner eigenen Sammlung. (S. Abhandlungen der Berliner Academ. 1836. S. 348.)

[2]) S. Inghirami, monum. etrusc. I, 2. pl. 89.

[3]) S. Gori, museum etrusc. I, pl. 216. und Inghirami a. a. O. II, 2. pl. 61.

archaliſchen Richter. Der Tod des Meleager, ſo wie er unwiderruflich vom Schickſal beſtimmt iſt, beſtimmt, das durch die Liebe geknüpfte Band zu zerſtören, iſt der Gegenſtand eines andern Spiegels [1]), auf welchem man Atropos ſieht, ſich bereitend einen Nagel über dem Haupte des Helden einzuſchlagen. Der unglückliche Jüngling erſcheint noch ein zweites Mal in derſelben Compoſition. Er fühlt die Wirkung des zerſtörenden Feuerbrandes, welcher ſein Leben verzehrt, während ſein Haupt von Turan, der Göttin der Liebe, ſelbſt vergeblich geſtützt wird. Auf einem anderen Spiegel ſehen wir ihn umgeben von den ihm verbündeten Heroen, den Kopf mit dem Helme bedeckt und die Hand mit dem Schwerte bewaffnet, unter welchem ſeine Oheime fielen [2]), eine Darſtellung, welche ohne Zweifel nirgend eine Nekyia hervorrief. Er iſt in tiefe Gedanken verſunken, die ihm das Bild des Blutbades zurückrufen. Neben ihm ſind Caſtor und Pollux, und im Hintergrunde Menelaus, welcher durch Helena und Leda ebenfalls dem Hauſe Meleager's verbunden iſt, der aber hier, als feliggeſprochener Heros, einerſeits den wechſelsweiſe vom Reiche des Lichts in das der ewigen Nacht übergehenden Dioskuren, andererſeits dem der Unterwelt angehörenden Meleager entgegengeſetzt iſt.

Unter den Darſtellungen dieſes Mythus auf Gemälden zeichnet ſich das in Lyon gefundene Moſaik aus, auf welchem Atalante, gleich der Diana ein kurzes durch einen Gürtel gehaltenes Gewand tragend und mit dem Jagdkothurn bekleidet, von Meleager die Eberhaut empfängt [3]). Ein anderes Gemälde, die kalydoniſche Jagd darſtellend, welches zu Rom in der Nähe des Koliſäums gefunden wurde, zeigt ſie in der nämlichen Gewandung und ſelbſt in der Stellung jener Statuen, die die Diana als Jägerin darſtellen, mit

[1]) Inghirami a. a. O. II, 2, pl. 62.

[2]) Lanzi, saggio di lingua etr. II, 11, 6. Montfaucon antiqu. expl. suppl. II, pl. 17, 2. Millin. galerie myth. pl. 146, n. 409. Inghirami a. a. O. II, 2, pl. 48.

[3]) Millin. galerie myth. pl. 146, n. 149 [1]).

der rechten Hand einen Pfeil von ihrer Armbruſt abdrückend [1]). Man kann noch theilweiſe zweifelhaft ſein, ob Meleager der Gegenſtand verſchiedener Malereien iſt, welche in Herkulanum und Pompeji entdeckt worden ſind, und auf denen man ebenfalls unſern Helden hat erblicken wollen [2]). Unmöglich aber iſt es im Gegentheil, auf zahlreichen etruskiſchen Sarkophagen nicht, hier die kalydoniſche Jagd, dort Meleager mit ſeiner Beute beladen, das Schwert in der Hand, zu erkennen, wie er zu Althäa und Oeneus zurückkehrt, um deren Thron die Thestiaden verſammelt ſind. Atalante fehlt weder auf den einen noch auf den andern dieſer Monumente. Sie hat die Gewandung der Diana, iſt aber mit der Art der Amazone bewaffnet [3]).

Unter den Verzierungen der römiſchen Sarkophage bemerkt man ebenfalls eine Reihe derſelben Vorſtellungen, in groſſer Anzahl wiederholt und mehr oder weniger vollſtändig, von denen der Tod des Meleager den hauptſächlichſten Gegenſtand bildet [4]). Jedenfalls iſt es unbeſtreitbar, daß ein einziges Original allen dieſen Productionen zum Modell gedient hat. Einige Unregelmäßigkeiten in der Verbindung dieſer Gruppen oder in der Stellung, die dieſe einnehmen, beweiſen nicht minder deutlich, daß dieſes Original, wie das Opfer der Iphigenia in Florenz, eine coloſſale Urne oder ein cylinderförmiges Grab in der Art desjenigen umgab, welches die

[1]) Montfaucon ant. expl. III, pl. 178.

[2]) S. z. B. in dem Gemäldeſaal des königlichen Muſeums zu Neapel Nr. 693. Nr. 1540 iſt, ſo viel ich mich erinnere, weniger zweifelhaft.

[3]) S. Uhden über die Sarkophage der Gr. Abhandl. der Berl. Akad. 1816 und 1817. S. 36 ff. Die Pipennis iſt der Atalante auch von Euripides gegeben worden. Meleag. fr. 3, v. 5. 6.

[4]) S. das Relief der Villa Albani: Zoëga bassir. (pl. 46.), das Relief des Mus. Cap. IV, pl. 35. und Millin, galer. myth. pl. 104, n. 415. Zwei andere Reliefs, die ſich im Louvre zu Paris befinden: Clarac, musée de sculpture anc. et mod. I, pl. 201, n. 208. 209. und Bouillon, ant. III, pl. 19.; ein Relief des Palaſtes Valle in Rom: Bartoli, admir. rom. ant. pl. 69.

Außenſeite des Basreliefs vom Meleager im Palaſt Barberini darbietet [1]).

Daß die erſte Gruppe dieſes Originals der Kampf Meleager's mit den Brüdern der Althäa geweſen ſei, iſt nicht zu bezweifeln. Unter den Figuren, welche an der Handlung Theil nehmen, erſcheint von Neuem die Furie des homeriſchen Meleager-Mythus. Aber dieſe Figur ſteht jetzt zu der Mutter des Helden in einer Beziehung, ganz entgegengeſetzt derjenigen, welche ſie früher hatte, und erinnert zu gleicher Zeit an die Darſtellungen der alten Tragödie. Sie erſcheint zweimal. Das erſte Mal ſieht man ſie, wie am Ende der Coephoren von Aeſchylus, nur zur Hälfte, wie eine drohende Piſſen [2]); das zweite Mal erblickt man ſie ganz, wie in den Eumeniden deſſelben Dichters. Sie iſt es, welche Althäa anreizt, den verhängnißvollen Feuerbrand dem Heerde zurückzugeben, während auf zwei Sarkophagen eine dritte Figur, welche in leidenſchaftsloſer Ruhe durch milde Worte ſie von ihrem Vorhaben abzubringen ſucht. Es ſind dies Bilder des inneren Kampfes, welcher das Herz der Mutter bewegt, deren ſchrecklicher Entſchluß zu gleicher Zeit nicht nur durch die Handlung ſelbſt ausgedrückt iſt, die ſie begehen will, ſondern auch durch die hinzugekommene Erſcheinung einer der Parzen, welche ihr ehemals die Bedingungen verkündigte, an die das Leben ihres Sohnes geknüpft war. An dem Lager des Sterbenden ſind die Glieder der Familie verſammelt, in heftige Klagen ausbrechend, um ihm den letzten Beweis ihrer Liebe zu geben. Atalante im Gegentheil iſt, als dem Hauſe fremd, einſam in ihrem Schmerze. Schweigend drängt ſie ihren Kummer in ſich ſelbſt zurück. Was an dieſen Darſtellungen auffällt, iſt der gewaltſame Ausdruck des Schmerzes, ein Ausdruck, welcher die Grenzen, die die alte Kunſt ſich geſtattete, faſt überſchreitet [3]). Auf dem

[1]) S. Bartoli II, pl. 71. Vergl. auch Clarac's Bemerkungen, a. a. O. I, p. 530.

[2]) S. mein Werk über den vaticaniſchen Apollo, S. 361.

[3]) Es iſt für die Kunſt lehrreich und intereſſant, dieſe Werke des Alterthums mit dem die Grablegung Chriſti darſtellenden Basrelief von Dona-

Basrelief des Palastes Barberini ist der Leib des Meleager auf einen Scheiterhaufen gelegt. Althäa tödtet sich selbst, und man sieht an der Seite des dem Helden bestimmten Grabes eine sitzende und verschleierte Figur, die die Arme gen Himmel streckt, und deren Empfindung anzugeben fast unmöglich ist. Es mag dasselbe Gefühl hier ausgedrückt sein, welches die Mythologie im Allgemeinen durch die Verwandlungen in Vögel bezeichnen will [1]).

Die geschnittenen Steine stellen sich der Natur der Sache nach neben die Statuen und Basreliefs [2]).

Einige Köpfe dieser Steine, einen jungen Mann darstellend, können für Bilder unseres Helden genommen werden, obschon den Alterthumsforschern, wenn sie ihr Urtheil über diesen Punkt feststellen wollen, nichts übrig bleibt, als sich auf die willkürliche Aehnlichkeit zu stützen, welche das vorliegende Bild mit den Zügen hat, die die berühmte Statue im Vatican charakterisiren. Dasselbe muß ich auch von einigen Büsten bemerken, welche sich in unseren Museen finden, z. B. von derjenigen, welche in der Glyptothek zu München aufgestellt ist [3]). Dagegen läßt sich Meleager auf diesen Steinen

stelle zu vergleichen, welches sich in der Kirche St. Antonio in Padua befindet, und mit der Todtenklage, mit welcher neben anderen gefühlvollen Darstellungen Margaritone den herrlichen Sarkophag des Papstes Gregor im Dome von Arezzo geschmückt hat. In dem einen wie in dem andern dieser Basreliefs findet sich dieselbe Figur ganz in Thränen und die Arme ausgestreckt, obwohl in dem Werk des Margaritone weniger übertrieben, als in dem des Donatello. Man kann die Zeichnungen dieser beiden Reliefs vergleichen in Cicognara, Istoria della scultura I, pl. 23 und II, pl. 6.

[1]) Die schöne Erklärung, welche Welcker von den Verwandlungen in Vögel gegeben hat, von denen uns die alten Mythen erzählen (die griech. Trag. S. 406.), ist durch diese Figur, welche ihr zum Beweise dienen kann, noch bezeichnender geworden.

[2]) Was die geschnittenen Steine betrifft, welche ich anführe, so hatte ich die Lippert'sche Dactyliothek vor Augen, und die reichen Sammlungen von Abdrücken von Gades.

[3]) In dem Heldensaal n. 163. s. Schorn, Beschreibung der Glyptothek S. 166. Man glaubt auch, daß der Kopf, welchen man einer Athletenstatue gegeben hatte, die ehemals sich in der farnesischen Sammlung befand und

unmöglich verkennen, wenn er mit dem Eber kämpft [1]). Eine Reihe geschnittener Steine stellt ihn nach der Handlung ruhend dar [2]). Sie zeigen in der Composition wie in der Ausführung eine bald vollkommene, bald geminderte Aehnlichkeit mit den Statuen des Helden, welche uns zugekommen sind. Der Eberkopf ruht wie eine Opfergabe einige Male auf einem Altar oder auf einer Säule, manchmal auch auf einem Felsen des Berges, auf dem das Ungeheuer getödtet ward, oder auf einem Palmstamm, Sinnbild des Sieges, welchen die starke und feurige Jugend über ihren Feind davongetragen hat [3]). Auf einigen dieser Steine sieht man zuweilen über den Jagdhäuten die Gestalt einer Göttin in alterthümlichem Costüm und Stellung, in der Hand zwei Fackeln haltend, unzweifelhaft Diana, d. h. Atalante. Meistens fesseln diese verhängnißvollen Jagdhäute den Blick des Helden, und scheinen ihm traurige Vorgefühle einzuflößen [4]). Sie sind in gleicher Linie mit dem Haupte des Meleager angebracht, welches er erhoben trägt. In dem entgegengesetzten Fall ist der Kopf gesenkt. Der Jagdhund fehlt selten zu den Füßen des Helden. Auf einem dieser Steine ist Meleager mit einem Schwerte bewaffnet, welches uns nicht die Jagd, wohl aber seinen Kampf mit den Thestiaden anzeigt; eine Darstellung, welche wir auch bei Gelegenheit eines etruskischen Spiegels erwähnt haben. Auf den anderen Steinen trägt er den Jagdspeer und selbst auch zwei Lanzen, wie die homerischen

jetzt in Neapel ist, ursprünglich der Kopf eines Meleager war. Es ist die Statue unter der n. 39. in der Statuengalerie aufgestellt. Vgl. Gerhard und Baneska Neapels antike Bildwerke. S. 16. n. 36.

1) Lippert, Dactyliothek. II, n. 64. Winckelmann, descr. du cab. du B. Noch, n. 116.

2) Vgl. Abdrücke v. Gatch. cl. 3, n. 100, 101, 102, 103, 104, 106.

3) Den Palmstamm sieht man auf einem geschnittenen Steine des Herzogs von Devonshire. Lippert, Dactyl. II, n. 65.

4) In gleicher Absicht war in der Lesche des Polygnot der Blick des Pirithous auf die Schwerter gerichtet, welche Theseus in der Hand hielt. εἰκάσαις ἂν ἄχθεσθαι τοῖς ξίφεσιν αὐτὸν ὡς ἀχρείοις καὶ ἀφελὸς ἔργων οὐ γεγενημένοις ἐς τὰ τολμήματα. Paus. X, 29, 9.

Helden. Fast immer ist, wie an der Statue des farnesischen Herkules, einer seiner Arme nachlässig zurückgeworfen und auf die Hüfte gestützt, während der andere auf dem Oberkopf ruht, bald einfach den Besitz und das Verfügungsrecht anzeigend, bald vertheidigungsweise ausgestreckt gegen diejenigen, welche ihm diesen Besitz streitig machen wollen[1]). Der Künstler, welchem man die kleine und liebliche Statue des Meleager aus Rosso antico verdankt, die aus der Sammlung des Palastes Farnese in das Museum zu Neapel übergegangen ist[2]), hat wohl ebenfalls das erste dieser Gefühle ausdrücken wollen.

Wie man die Heroen überhaupt darzustellen gewohnt war, so erscheint auch Meleager stets nackt; doch fehlt die antike Jagdkleidung, die Chlamys, niemals. Gewöhnlich hüllt sie ihm den einen Arm, meistens den linken ein, während ihr Ende bewegungslos an der Seite des Helden herabfällt, oder auch flatternd im Windesbauch sich entfaltet, wie auf dem geschnittenen Stein des Herzogs von Devonshire. Der Gebrauch, die Chlamys um den Arm zu wickeln, war eine der Jagdregeln des Alterthums[3]).

Die flatternde Chlamys sieht man auch auf Basreliefs[4]), wie auch auf den römischen Malereien, welche wir eben erwähnt haben,

[1]) Man sieht die erste dieser Stellungen auf dem Abdruck eines geschnittenen Steines in der Sammlung von Gades, die zweite auf dem eben erwähnten Stein des Herzogs von Devonshire.

[2]) In dem Zimmer der farbigen Marmorwerke unter n. 259. Gerhard und Panofka, Neapels ant. Bildw. S. 75. n. 243. Der Künstler, welchem man die Meleager-Statue verdankt, die in alten Gravüren wieder erscheint, als in der Galeria Giustin. pl. 135., in Montfaucon, antiqu. expl. suppl. I, pl. 44., und in Sandrart, teutsche Bildh. II, E. wollte, wie es scheint, dieselbe Idee ausdrücken.

[3]) Καὶ χλαμὺς ἐπῆν, ἣν δεῖ τῇ λαιᾷ χειρὶ περιελίττειν, ὁπότε μεταθέοι τὰ θηρία, ἢ προσμάχοιτο τοῖς θηρίοις. Pollux. onom. V, 3, 18. Also ward das personificirte Aetolien, das Vaterland Meleager's, [illegible] dargestellt; s. O. Müller, Handbuch d. Arch. §. 339. 4.

[4]) S. z. B. den Sarkophag, der die kalydonische Jagd darstellt: Millin, Voyage au midi de la France. I, pl. 26. 2., Galerie myth. pl. 103. n. 411.

um die ganze Heftigkeit und den ganzen Eifer auszudrücken, welchen der Trubel dieser Jagd mit sich bringt, wo, wie es scheinen soll, alle Regeln vergessen wurden; denn es war sonst Gebrauch, den Mantel abzulegen, um die wilden Thiere des Waldes nicht durch die Bewegung dieser Draperien zu erschrecken[1]).

Die Chlamys, welche einen der Arme umhüllt, scheint übrigens eines der Attribute gewesen zu sein, welche überhaupt den Meleager charakterisiren; und man könnte dadurch fast versucht werden, diesem Helden noch mehrere Statuen zuzuschreiben, welche sehr willkürlich restaurirt worden sind. Dies läßt sich z. B. auf die sogenannte Perseusstatue der Sala della Biga des vaticanischen Museums anwenden[2]).

Auf der andern Seite können freilich in Betracht der Anordnung des Gewandes auch fälschlich dem Meleager Statuen zugeschrieben werden, welche einen ganz andern Gegenstand darstellen, vorzüglich Merkursstatuen. Dies fand, wie es scheint, bei einer Statue statt, welche sich in London in dem Cabinet des Marquis von Landsdown befindet[3]). Die berühmte Statue des Vatican, welche anfänglich unter dem Namen Antinous bekannt war, und in der man seit Visconti gemeiniglich einen Merkur erkennen will, ist von Winckelmann[4]) noch als eine Meleagerstatue bezeichnet. Ich gestehe übrigens, daß nach meinem Dafürhalten Visconti's Hypothese noch immer Gegenstand einer Erörterung sein könnte. Der

---

[1]) Μηδ' ἄρα λῶπος ἔχειν μάλα λώιον, οἷ γυια εἶμα
Πολλάκι πειρόμενον πνοιῇ κελάδοντος ἀήτου
Θῆρας ἀπεπτοίησεν, ἀνιάξαν δὲ φέβεσθαι.
Oppian. Kyneg. II, v. 105 ff.

[2]) S. Visconti, Mus. Pio-Clem. II, pl. 33. Platner, Beschreibung der Stadt Rom. II, 2. A. S. 239.

[3]) Es ist die bei Torre Colombaro durch Hamilton 1771 ausgegrabene Statue, welche Heyne (Akadem. Vorles. über die Archäol. S. 232.) als einen Meleager anführt, während O. Müller sie als einen Merkur beschreibt; s. Nachrichten über Antikensamml. in England. Böttiger's Amalth. III, S. 248.

[4]) Werke, Dresdener Ausg. II, S. 505.

Faltenwurf der Chlamys um den Arm, die Biegung des Stammes, die Art, wie die Füße gestellt sind, die Haltung des Kopfes. Alles ist hier genau dem in einen Stein eingegrabenen Meleager nachgebildet, dessen Abdruck sich in der Sammlung von Cades zu Rom befindet [1]). Der an die Seite der Statue gestellte Palmstamm findet sich auch auf einem andern Steine, von dem wir schon früher gesprochen haben. Die heroische und im Allgemeinen etwas schwerfällige Organisation der ganzen Gestalt, der düstere Ausdruck, welcher über dem gesenkten Kopfe ausgebreitet ist, scheint eher dem Meleager als dem Merkur anzugehören.

Unmöglich ist es im Gegentheil, sich über die Bedeutung von zwei anderen Statuen zu täuschen, welche sich ebenfalls in Rom befinden und mit der Chlamys bekleidet sind, deren eines Ende flatternd dargestellt ist. Ich spreche von der Statue des Meleager, welche unter diesem Namen im Belvedere des Vatican aufgestellt ist, und von einer andern, die unter n. 8. den großen Saal der Villa Borghese ziert [2]). Diese beiden Statuen sind durch die Art, in welcher sie drapirt sind, wie durch die Haltung der Arme und Füße, und durch die sie begleitenden Attribute, als die Lanze, zur Rechten der Jagdhund und zur Linken der Eberkopf, zwei wirkliche Gegenstücke, obgleich verschieden in Ausführung und Gedanken.

Die Chlamys der vaticanischen Statue ist mit der größten Eleganz, ja fast auf eine raffinirte Weise geworfen. Sie schmiegt sich wie ein Feston in weichen Wellen über die Brust, von welcher sie nur die Hälfte verhüllt. Sie läßt auch unter der Schulter einen Theil des deltoischen Muskels unbedeckt, und scheint nur um den Arm geschlagen, um die Weichheit und Eleganz ihrer Form zu erhöhen. Die Stellung des Körpers, dessen Rumpf sehr geneigt ist, und die der Beine, deren Kniee fast eine und dieselbe Stellung mit den meisten Venusstatuen gemein haben, giebt der ganzen Gestalt eine ganz eigenthümliche Grazie, verleiht ihr aber zugleich etwas

[1]) Dritte Classe, n. 104.

[2]) Für die vaticanische Statue s. Visconti Mus. Pio-Clem. II, pl. 34.

Weibliches, wenig Zuverſichtliches, Unentſchloſſenes, welchen Ausdruck auch der Kopf wiedergiebt, in welchem Alles voll Lieblichkeit geründet iſt. Die Art endlich, mit welcher der Künſtler die zerbrechlichſte Stelle ſeines Marmors, wie z. B. das Ende der Chlamys, zu ſtützen geſucht hat, ſcheint ſich faſt dem Sexybismus der modernen Kunſt anzuſchließen, ohne daß es jedoch möglich wurde, der Anwendung gröberer Mittel, welche die antike Kunſt in's Werk ſetzte, wie dem Baumſtamm und Querſtück zu entgehen [1]).

Der Künſtler, welchem man die Statue der Villa Borghese verdankt, hat ſeinen Gegenſtand in einer viel einfacheren Weiſe behandelt. Der Eberkopf, der mehr ein grober Entwurf als eine vollendete Arbeit genannt werden darf, liegt an der Erde und dient dem Speer als Stützpunkt. Der Rand der weniger aufgerollten Chlamys konnte der Unterſtützung entbehren. Die Zeichnung der allgemeinen Körperformen und die Conturen der Muskeln ſind ſehr weich und fließend; dennoch iſt durch die Haltung des Rumpfes, durch ausgeprägtere Entfernung der Beine, und durch die Art, mit welcher die Statue drapirt iſt, der weibliche Charakter vermieden, welchen wir in der erſten bezeichnet haben. Die Chlamys bedeckt die ganze Breite der Bruſt, ſowie die Hälfte des linken Armes. Aber durch ihre ſchwere horizontale Maſſe ſetzt ſie ſich auf der andern Seite der Leichtigkeit der Bewegung entgegen, verhindert die Linien des nackten Körpers ſich zu erheben und leiht beſonders der linken Schulter ein Gewicht der Maſſe im Widerſpruch mit der Leichtigkeit des Fußes, welcher auf dieſer Seite nur auf den Spitzen ruht.

Die borgheſiſche Statue iſt im Allgemeinen derjenigen des Vaticans, welche in Haltung und Anordnung ſo künſtleriſch, ſo graziös gedacht iſt, völlig entgegengeſetzt, ſo daß der Contraſt überraſchen muß. Allein es iſt dies nur ein negativer Gegenſatz; kann ſind wir genöthigt, den weiblichen Charakter der einen Meleagerſtatue zu tadeln, ſo können wir auch mit einigem Rechte ſagen, daß die andere faſt überhaupt des Charakters mangelt. Ich erlaube mir übrigens nicht,

[1]) Vergl. mein Werk: Der vaticaniſche Apollo. S. 151 ff.

eine beſtimmte Meinung über den Kopf der bergheſiſchen Statue auszuſprechen, weil die Aechtheit dieſes Kopfes mir noch nicht genug verbürgt erſcheint [1]).

Die vollendetſte unter allen Meleagerſtatuen iſt ohne Widerſpruch diejenige, welche zu dieſen Blättern Veranlaſſung gegeben hat, und deren Zeichnung hiermit dem Publikum nach der Reſtauration des geſchickten Bildhauers E. Wolff vorgelegt wird. Dieſe Statue iſt bei den Nachgrabungen, die die Herzogin von Sermoneta im Februar 1838 am Meeresufer bei Santa Marinella machen ließ, gefunden worden. Der Reiſende, welcher die Tour von Rom nach Civita-Vecchia gemacht hat, wird ſich mit Intereſſe des Namens dieſes Dorfes entſinnen, das ſich, auf einem kleinen Vorgebirge ſechs Meilen von S. Severa gelegen, durch ſeine coloſſalen, von vieleckigen Steinen aufgeführten Mauern und durch die gewaltigen Unterbauten, die man noch auf dem Grunde des Meeres unterſcheidet, als das antike Pyrgi der Pelasger ausweiſt. Ueber dem Fluſſe Caſtrica erhebt ſich noch der Bogen einer römiſchen Brücke, drei Meetres breit, von ſolider Conſtruction, der, leicht in der Form, durch die gebräunte Maſſe ſeiner durch die Zeit zur Hälfte unterhöhlten Steine und durch die reiche wilde Vegetation, die ihn überwuchert, einen gleicherweiſe maleriſchen Anblick darbietet. Mit unſäglichem Reiz ſchneidet die Wölbung in das dunkle Blau des tyrrheniſchen Meeres ein, welches ſich dahinter ausdehnt.

Die Statue, von welcher wir eben geſprochen haben und deren Kopf ſich unglücklicherweiſe nicht gefunden hat, iſt von grobkörnigem Marmor, nach der Erklärung Wolff's unbeſtreitbar aus einem griechiſchen Marmorbruch, wahrſcheinlich aus Paros. Der rechte Arm, ſo wie die rechte Schulter, mit Ausnahme eines Theiles der Hand und der Finger, und die Füße, der rechte bis zur Wade, der linke

[1]) Unzweifelhaft moderne Reſtaurationen ſind: der Hund, die Füßen ausgenommen; an der Geſtalt des Helden ſelbſt: der größte Theil des rechten Arms, die linke Hand, ein Theil der flatternden Chlamys, der rechte Fuß, welcher auf der Baſis ruht, und der ganze obere Theil des Speeres. Die Schenkel waren gebrochen. (Vergl. Bull. 1839. S. 1—4.)

bis darüber hinaus, fehlten gleichfalls. Der linke Arm und die linke Hand waren erhalten, obschon in mehrere Stücke zerbrochen. Als ich diese Statue während des Winters 1849 in dem Palaste Gaetani zu Rom sah, bemerkte man an dieser Hand noch die Spuren alten Eisens, welche bewiesen, daß sie schon im Alterthum restaurirt worden war. Diese Restauration ist jedoch schlecht gelungen, denn der Theil, welcher ihr angehört, ist im Widerspruch mit der Behandlungsart der übrigen Reste der Statue. Ja es ist ein Werk, über dessen Fehler und Schwerfälligkeit man erstaunt. Der Speer, obgleich in mehrere Stücke zerbrochen, war ebenfalls erhalten, mit Ausnahme des oberen Theiles der Spitze. Der Hund, von welchem man nur einen Theil der Schnauze gefunden hat, wurde von dem modernen Restaurateur an die entgegengesetzte Seite gestellt, welche dieses Thier bei der vaticanischen und borghesischen Statue einnimmt. Auf diese Idee wurde der Künstler durch die Reste des Baumstammes und der Säulenplatte, so wie durch einige andere Trümmer geführt, welche noch eine und dieselbe Masse mit dem unteren Theile des Speeres bildeten.

Die Haltung der Gestalt, welche vollkommen mit derjenigen der oben erwähnten Statuen correspondirt, so wie die Aehnlichkeit mit den Hermen, die den Meleager auf geschnittenen Steinen wesentlich charakterisiren, auch der Hund, der ihn begleitet, genügen allein schon, um die Meinung zu rechtfertigen, welche diese Statue dem calydonischen Helden zuschreibt. Der letzte Zweifel muß jedoch schwinden, wenn man die Form eines Theils der Lanze betrachtet (für uns der wesentlichste Theil). Er haftet an der Brust und Schulter und ist uns deshalb ganz erhalten. Die hauptsächlichste Waffe, welcher man sich bei der Eberjagd bediente, war nach Homer die lange schmale Pike [1]). Später aber finden wir den ausdrücklich für diese edle Jagd geformten Speer, dessen eiserne Spitze an dem zur Aufnahme des Holzes ausgehöhlten Orte mit einem andern hakenförmigen Quereisen versehen war, oder mit zwei Eisen in

[1]) Od. XIX, v. 439 u. sonst.

Hakenform. Dies war die echte Pike der Alten für die Eberjagd, das προβόλιον der Griechen, das venabulum der Römer [1]).

Dieselbe Waffe, aber verkürzt, um, wie es scheint, sie als Wurfspieß brauchen zu können, war es, die man σιγύνη nannte. Diese letztere Waffe findet sich auch in den Händen der Eberjäger, und als Attribut selbst in Diana's Hand [2]). Es ist unverkennbar, daß dieser dreischneidige Wurfpfeil, oder diese selbe Sigyne, auch zugleich dem Blitzstrahl, welchen Zeus auf Vasen alterthümlichen Styles und auf etruskischen Spiegeln in der Hand hält, als Modell

[1]) Philostratus der Aeltere giebt den Eberjägern: καὶ προβόλια καὶ ἀκόντια καὶ λόγχας, ἐφ' ὧν οἱ κνώδοντες. imag. I, 28. Xenophon (de venat. 10, 3.) beschreibt diese besonders zur Eberjagd bestimmte Lanze also: Τὰ δὲ προβόλια, πρῶτον μὲν λόγχας ἔχοντα τὸ μὲν μέγεθος πεντεπαλαιστιαίας, κατὰ δὲ μέσον τὸν αὐλὸν κνώδοντας ἀποκεχαλκευμένους στιφρούς, καὶ τὰς ῥάβδους κρανείας δορατοπαχεῖς. Eine noch detaillirtere Beschreibung hat Pollux (Onom. V, 4, 22) gegeben: — πρὸς μὲν οὖν τὰ ἄλλα θηρία οὕτω δεῖ παρεσκευάσθαι τὸ προβόλιον· πρὸς δὲ τοὺς σῦς κατὰ τὸ τοῦ αὐλοῦ τέλος, πρὸ τῶν πτερύγων, κνώδοντας ἀμφοτέρωθεν ἐχέτω τῷ αὐλῷ προσκεχαλκευμένους, μόχλους στιφρούς, ἑκατέρωθεν προβεβλημένους, ὡς μὴ προσωθῶν ἑαυτὸν ὑπὸ θυμοῦ καὶ πόνου ὁ σῦς, καὶ τόλμης, ἀφίκοιτο διὰ τοῦ δόρατος εἰς τὸν ἄνθρωπον. Was die Römer betrifft, so wird es hinreichen, Gratius Falisc. cyneg. v. 100 ff. anzuführen:

Ille (Dercylus) etiam valido primus venabula dente
Induit: et proni moderatus vulneris iram
Omne moris excepit onus. Tum stricta verutis
Dentibus, et geminas subiere hastilia furcas,
Et quidam totos clauserunt ensibus orbes,
Ne cessaret iners in vulnere massa ferino.

[2]) Der Scholiast ad Apollon. Rhod. Argon. II, v. 99. erklärt diese σιγύνη, oder σιβύνη, oder σιγύνον etc. ὅπλον δόρατι παραπλήσιον. Suidas s. v. ἀκόντιον θηρευτικόν. Oppian. cyneg. I, v. 152 nennt sie: αἰχμὴν τριγλώχινα σιγύνην εὐρυκάρηνον, und Suidas führt noch ferner an: ἀγκυλόδοντα σιγύνην. Auf dem Monument, welches Panopeus, τὸν ἀγρευτῆρα λεόντων, birgt, findet sich diese Waffe: αἰγανέη δὲ τάλαινα σιγυνά τε πὰρ χθονὶ κεῖται. Antholog. graec. t. III, n. 92. Daß diese Sigyne besonders zur Eberjagd gedient habe, wie das προβόλιον, darüber belehrt uns ein anderes Epigramm der Antholog. I, n. 125., sowie Athenaeus V, p. 201. und IV, p. 130.

gedient hat [1]). Dasselbe gilt von dem Scepter, oder vielmehr von der blitzenden Lanze, welche derselbe Gott in der Hand führt; und wenn die dreifache Spitze, in welche sie endet, bei ihm, wie bei anderen Göttern, die mehr oder minder ausgeprägte Form einer Blume annimmt, so ist dieses das ziemlich bizarre Ergebniß desselben Mangels an innerem Zusammenhange, welcher im Mittelalter die Hellebarden in Lilien verwandelte (welche die französischen Waffen bilden). Den Speer oder Spieß für die Eberjagd, von der Form, wie wir sie eben erklärt haben, finden wir in dem Inneren eines etruskischen Marmorstuhles gemeißelt, welcher sich zu Rom in dem Palast Corsini befindet [2]). Unter den römischen Arbeiten ist in dieser Beziehung ein Mosaik der Villa Borghese das Merkwürdigste. Sie stellt eine Gladiatorenscene vor. Ja ich glaube auch das Quereisen des Speeres auf dem Abdrucke eines geschnittenen Steines, welchen ich vor Augen habe, zu erkennen. Wenn anders ich mich auf die Treue dieses Abdruckes verlassen darf, so stellt dieser Stein wirklich das Bild des Meleager vor [3]). Das kostbarste Exemplar, welches wir von diesem Bilde besitzen, bleibt jedoch immer die Statue, mit welcher wir uns beschäftigen, und das erwähnte Attribut ist hier um so bezeichnender, als der Künstler sich desselben bediente, um den Helden der edlen Jagd dadurch allein kenntlich zu machen, und somit, jeder andern Zuthat, selbst der Chlamys sich entschlagend, die Figur in voller Nacktheit darstellte.

Es scheint, daß der Contrast zwischen dem an Genuß so fruchtbaren Pflanzen des Weinstocks und den Kämpfen und Gefahren der Jagd, zwischen der, der heroischen Jugend innewohnenden Kraft und einem frühen gewaltsamen und vielbeklagten Tode (ein Contrast, welcher schon aus den ältesten Meleagermythen hervorleuchtete), großen Einfluß auf die Erfindung dieser Statuen übte. In der-

[1]) So wird der Blitz des Jupiter wirklich das „fulmen trisulcum," die „βέλη Διός", die „tela Iovis."

[2]) Vergl. die, obschon schlecht ausgeführte Zeichnung in Gori. Mus. etrusc. I, pl. 181. und besonders pl. 125.

[3]) Lippert, Dactyl. II, n. 62.

jenigen des Vaticans erſcheint uns der Held wie ein Seitenbild des Adonis, als liebliches Opfer eines frühzeitigen Todes. Eine ſanfte, rührende Elegie hauchen dieſe Züge. Die Liebenswürdigkeit, mit welcher der Künſtler ſeinen Gegenſtand behandelt hat, die Zartheit, welche er in die letzte Vollendung ſeines Werkes zu legen wußte, ſcheinen ihm durch daſſelbe Gefühl eingegeben zu ſein, welches uns anregt, mit den ſchönſten Blumen das Grab eines Jünglings zu ſchmücken, den der Tod zu frühe dahingerafft hat. Der Künſtler, welchem wir die neuentdeckte Statue verdanken, hatte vielmehr das Gegenbild des homeriſchen Achill vor Augen. Den gewaltigen Sohn des Ares hat er dargeſtellt, den ſelbſt der Tod nicht beugen konnte, und der in der Unterwelt allein mit der Meduſa nicht floh, als Herkules in die Mitte der erſchreckenen Schatten verdrang [1]). Die Haltung unſerer Statue hält die Mitte zwiſchen der allzu weibiſchen des Vaticans und zwiſchen der charakterloſen der Villa Borgheſe. Die Anlage iſt nicht weniger vortrefflich, als die Ausführung. Die ganze Geſtalt drückt Kraft aus, aber jene Kraft, welche der Jugend und dem Helden angehört. Nichts zu ſtark Ausgeprägtes in den Einzelnheiten, überall großartige Einfachheit. Die Bruſt iſt frei und gehoben, und die große Entwicklung dieſes Theiles giebt der ganzen Geſtalt Adel und Energie. Die großartige Beugung der falſchen Rippen iſt weit geöffnet und der Knochenbau zeichnet ſich mit großer Beredſamkeit durch das Fleiſch; der Unterleib iſt ſehr wenig vortretend. Die Durchſchnittspunkte des rechten Bauchmuskels bieten überhaupt weniger Entwicklung und ſind weniger ausgeprägt, als dies der Fall in vielen Antiken iſt, die in dieſem Stücke gegen die Wahrheit ſündigen. Die Hüften ſind hoch und vortretend, aber voll, nervig und robuſt, die Kniee voller Leichtigkeit und Kraft. Der linke Arm, welcher nachläſſig auf dem Speere ruht, zeigt jene ganz eigenthümliche Bildung, welche zu erklären faſt unmöglich wird, die ich aber ſtets ganz beſonders an der Statue des borgheſiſchen Achilles bewundert habe. Es ſcheint, daß das Ge-

[1]) Apollod. II. 5, 12.

wicht der eigenen Muskeln ihn sinken ließ, ihre Elasticität ihn aber auf der andern Seite in seiner graziösen und gleichsam schwebenden Lage erhält [1]). Ohne der Uebertreibung beschuldigt zu werden, ist hier wohl erlaubt zu sagen, daß durch diese Statue des Meleager (selbst wenn noch weitere Nachgrabungen uns bereichern würden) die plastische Kunst die Reihe der Darstellungen des Meleager so vervollständigt hat, wie der Kreis des Herkules durch die Auffindung des farnesischen Kolosses vervollständigt worden ist.

Die Zerstörung dieser Statue ist übrigens durch ein sonderbares Spiel des Zufalls bezeichnet worden. Nicht nur, daß sie von der Höhe ihres Piedestals herabgeworfen wurde, sie mußte auch noch vom Feuer leiden, wie eine schwarze breite Narbe bezeugt, welche sich bei der Ausgrabung über die Brust hinzog, und eben solche Flecken, die man an dem Torso von der linken Höhlung des Genickes bis an die linke Seite bemerkte, und die, derselben Linie parallel folgend, eben so viele Stücke formten. Das Element, an welches des Helden Leben und Tod geknüpft war, sollte seine verderbliche Wirkung auch noch bis auf seine Statue erstrecken.

[1]) Es wird nicht uninteressant sein, hier die Beschreibung mitzutheilen, welche Philostratus der Jüngere von der Organisation des Helden Meleager gegeben hat, um eine Vergleichung derselben mit unserer Statue anstellen zu können: *Στιφρὸς μὲν ὁ νεανίας καὶ πάντῃ σφριγῶν· κνῆμαι δ' αὐτῷ εὐπαγεῖς καὶ ὀρθαί, φέρειν τε ἔν τε τοῖς δρόμοις ἱκαναί, καὶ ὑφισταμένῳ τὸν ἐκ χειρὸς ἀγῶνα φύλακες ἀγαθαί. Μηρός τε ξὺν ἐπιγουνίδι ὁμολογῶν τοῖς κάτω καὶ ἰσχίον οἷον διδόναι θαρσεῖν· ὡς οὐκ ἀνατραπησομένου ὑπὸ τῆς τοῦ συὸς ἐμβολῆς τοῦ νεανίου· πλευρά τε βαθεῖα, καὶ γαστὴρ ἀπέριττος, καὶ στέρνα τὸ μέτριον προεκκείμενα, καὶ βραχίων διηρθρωμένος, καὶ ὦμοι πρὸς αὐχένα ἐῤῥωμένον ξυνάπτοντες, καὶ βάσιν αὐτῷ διδόντες.* imagg. 15.

Der vaticaniſche Hermes.

Eine merkwürdige Statue iſt die ſonſt unter dem Namen des belvederiſchen Antinous, von Künſtlern als Muſterbild vollendeter Proportion gefeierte, von Visconti als Merkur erkannte Statue [1]). Dem erſten Blicke nach ſcheint ſie ihrem hohen Ruf nicht zu entſprechen. Der Grund dieſes ungünſtigen Eindrucks iſt nicht nur die auffallende Mißbildung der Theile über den Knöcheln namentlich des rechten Fußes, welche man gerne moderner Aberbildung zuſchreiben mag; auch die Stellung der Füße überhaupt, und damit die Stellung der ganzen Geſtalt hat bei theilweiſe ſchweren Formen etwas Schwankendes, faſt möchte ich ſagen, etwas Taumelndes. Doch iſt auch dies vielleicht eine Schuld der Ergänzung und natürliche, durch die Magerkeit der angegebenen Theile bewirkte Täuſchung. Visconti hat richtig gefühlt, daß ſelbſt die Bezeichnung der Statue als Merkur ihre Individualität noch nicht erſchließt, und ſie einen Hermes Enagonios genannt. Für eine Beziehung auf die Paläſtra ſpricht ſchon der Pfeilerſtamm, welcher der Statue zur Stütze dient, mehr aber noch die faſt athletiſche Bildung der ganzen Geſtalt. Die völlige Kraft der Schenkel widerſpricht geradezu dem geſchmeidigflüchtig wandelnden Götterboten, und es erſcheint ſehr begreiflich, wenn Mengs in ihr einen jungen Herkules erkennen wollte. Es iſt der Hermes der Paläſtra, und betrachten wir die ſtarke Einbiegung des Leibes, die Senkung des Kopfes, einen Zug der Schlaffheit an den Lippen, ſo macht die ganze Statue den Eindruck der Müdigkeit.

---

[1]) Vgl. Seite 22. Anmerk. d. Herausg.

Becker meint im Augusteum: für den Gott der Paläſtra ſei die Geſtalt zu ruhig und ſchwerfällig. Becker dachte an Perſeus, der die Flügelſchuhe des Merkur geliehen. Dagegen führt ſchon Welcker zu Zoëga's Basreliefs an (S. 38 ff.), daß hier der Athletengott, nach einer gewiſſen Variation, als voller, gediegener Körper gedacht ſei, mehr ſeiner innern vollen Kraft, als der Gewandtheit und äußerlichen Beweglichkeit vertrauend; es ſei hier mehr der göttliche Herr, denn der Meiſter der Paläſtra.

Man hat wohl früher in unſerer Statue eine Copie nach dem Merkur des Polyklet vermuthet. Jedenfalls dürfte es ein ſeltſames Zuſammentreffen ſein, daß in dieſer Statue wirklich faſt die ganze Stelle des Plinius über den Kunſtcharakter des Polyklet mit allen ihren wirklichen oder ſcheinbaren Widerſprüchen enthalten iſt. Wenn Pouſſin in ihm das Muſter der Proportion erkannte, ſo war Polyklet der Schöpfer des Kanon. Wenn uns nichtsdeſtoweniger die ganze Geſtalt ſchwerfällig erſcheint, ſo wird noch jener Vorzug des polykletiſchen Kanon beſchränkt durch die statura quadrata, die den Werken des Polyklet nachgeſagt wird. Derſelbe Polyklet trug zuerſt auch bei den ruhenden Statuen den Schwerpunkt auf Einen Fuß über; die übermäßige Einbiegung unſerer Statue könnte aus jenem ſtark prononcirten Uebermaaß zu erklären ſein, welches jeden erſten glücklichen Verſuch zu begleiten pflegt. Ja, dürfte hier der allerdings nicht allzuhäufige Fall einer ſclaviſch treuen Copie und bei einem Meiſter wie Polyklet auch die Möglichkeit eines nicht vollkommen gelungenen Erzgußes ſtatuirt werden, ſo wie ſelbſt die Mißbildung der Füße einem techniſchen Fehler zugeſchrieben werden, welcher an dieſen Theilen gar leicht eintritt und in mehreren antiken Bronzen nachzuweiſen iſt; ſo würde ich kein Bedenken tragen, dieſen vaticaniſchen Merkur unbedingt auf Polyklet zurückzuführen. Künſtlern und Kunſtfreunden ſei dieſe Betrachtung zu näherer Erwägung empfohlen.

Minerva Giustiniana.

Eine wahre Zierde des Braccio nuovo, ja des ganzen vaticanischen Museums ist die unter dem Namen der giustinianischen Minerva bekannte Statue. Kaum um ein Merkliches das natürliche Maaß überschreitend, trifft sie um so sicherer das Gemüth mit dem Ausdruck einer reinen geistigen Größe. Die eines Tempelbildes würdige Ruhe, Speer und Schlange, sowie die Sphinx auf dem Wirbel des Helms mahnen wohl an die Minerva-Gestalten des Phidias, zunächst vielleicht an die Pallas Minerva, deren Schilderung bei Lucian dem Haupte unserer Statue, man möchte sagen, buchstäblich entspricht. Denn gerade die schöne Bildung der Nase, die Lieblichkeit der Wangen, überhaupt die holde Jungfräulichkeit, in welcher von der gewaltigen Tochter des Zeus nur die Hoheit der Göttlichkeit und die Strenge des Gedankens geblieben ist, zeichnet diese Statue vor allen übrigen derselben Göttin aus. Die Behandlung des Marmors ist ausgezeichnet. Fleisch und Geist sind Eins geworden. Der leichte Schatten, welcher vom Helmschilde auf die Stirn fällt, ist von eigenthümlichem Reize. Dies besonders, verbunden mit der Stille der ganzen Gestalt und der müßig graziösen Haltung der linken Hand, verleiht der Statue den nicht näher zu bestimmenden Ausdruck eines gewissen träumerischen Wesens.

Die meisterhafte Vollendung der Statue verbietet uns, von unserm Künstler vorauszusetzen, daß er von irgend einem Originalbilde irgend ein Moment mit sclavischer Treue wiederholt und durch eine willkürliche Ellipse die Bedeutung desselben vernichtet habe. Sonst würde ich die nicht klar motivirte, noch weniger aber nothwendig bedingte Haltung der linken Hand durch die Annahme zu erklären suchen, daß sie in der Originalstatue auf dem obern Rande des gerade aufgestellten Schildes ruhte. Doch müssen wir wohl bei der durchaus gleichmäßigen Vollendung der Statue in allen ihren Theilen überhaupt den Gedanken an ein bestimmtes Original verbannen. Denn wenn die Falten des Obergewandes häufig eine

gewiſſe glatte Härte verrathen, ſo iſt dies eine Folge moderner Ueberreibung. Die Schlange zu den Füßen der Göttin, welche mit gleicher Sorgfalt und ſehr maleriſch gebildet iſt, ſcheint einer künſtleriſchen Bedeutung nicht zu entbehren. Faſt die ganze Statue umringend, läßt ſie in vielfachen Windungen noch die raſche Bewegung erkennen, mit welcher ſie nahte. Die Göttin iſt als Tempelgöttin gedacht und hat die gewohnte Stelle ihres irdiſchen Hauſes wieder betreten. Das treue Hausthier der geweihten Stätte iſt der Göttin zugeeilt, und ſie gleichſam mit einem magiſch bannenden Kreis umziehend, läßt ſie ſich an ihrer Seite nieder, das Haupt zutrauensvoll emporgerichtet. (Vgl. Heredot Urania 41.) Die Zeichnungen übrigens, welche wir bis jetzt beſitzen, haben keine Ahnung auch nur von der Anlage unſerer Statue. Denn auch dieſe iſt nur für beſtimmte Geſichtspunkte berechnet, welche von den Zeichnern verfehlt wurden.

Wer unſer Werk in ſeiner vollen Schönheit empfinden will, tritt von der Statue inſoweit rechts, bis der Kopf etwa in $^3/_4$ Face gebracht iſt; wie denn überhaupt die Antiken meiſt von der Rechten zu ſehen ſind; die Stützen der Statuen ſtehen jederzeit zur Linken. Hier verſchwinden die Balken, welche am rechten Fuße nach der Lanze und dem Kopf der Schlange gingen, und die zwei kleineren unten an der linken Seite des Gewandes, welche wohl den Enden deſſelben zur Stütze dienen ſollten. Hier hebt ſich die linke Schulter, die rechte weicht zurück; und die prächtige Gewandung der linken Seite entwickelt hier die ganze Fülle ihrer Mannigfaltigkeit. Hier erſcheint auch das Angeſicht in ſeiner reinſten Schönheit, und der ſchmale und hohe Helm, welcher in der vollen Vorderanſicht auf dem quellenden Haupthaar faſt widerwärtig in die Höhe ſtarrt, ſchließt ſich, von hier aus geſehen, zierlich den Formen des Hauptes an.

Venus Anadyomene.

Eine sehr liebliche Statue ist die im Catalege unter 42, jetzt mit 92 bezeichnete Venusstatue. (Mus. Chiar. t. 26.) Sie hat ihren übrigen Schwestern nicht in das vaticanische Magazin — eine Art mit dem Banne belegter Venusberg — nachfolgen müssen, was nicht zu begreifen.

Das Lob, welches dieser Statue fortwährend gespendet wird, ist wohlverdient. Form und Wendung des Leibes ist ebenso wahr als graziös, und besonders bei Fackelbeleuchtung gesehen, von einer wunderbaren Lebenswärme. — Doch werden dem strengen Zeichner einige Unrichtigkeiten in den Linien der Büste nicht entgehen. Das Verständniß dieser höchst einfachen Statue ist aber verrückt durch die noch immer gangbare Bezeichnung dieser und ähnlicher Statuen als einer Venus Anadyomene. Es wäre dagegen im Allgemeinen wenig zu sagen, indem jede nach dem Bade sich erhebende Aphrodite eine Anadyomene, ja das Bad selbst nur Wiederholung der ersten Geburt aus dem feuchten Element ist, die stete Wiedergeburt der Schönheit und Jugend. Auch ist Visconti's Hinweisung auf die Anadyomene des Apelles nicht geradehin als Berufung auf die Instanz einer fremden Kunstsphäre der Malerei zu verwerfen. Die Venus des genannten Künstlers drückte das Meerwasser aus dem Haare. Es soll nun kein besonderes Gewicht darauf gelegt werden, daß das Haar unserer Statue leicht und dabei wallend gebildet ist, da der Kopf nur aufgesetzt ist, wiewohl er nicht nur antik ist, sondern auch einer vollkommen ähnlichen Statue (M. n. Cat. I, 127 n.) zugehört haben muß, oder, was mir wahrscheinlicher ist, von einem antiken Restaurater für diese Statue gefertigt wurde. Doch die frühere Venus kann, wie Pallas aus dem Haupte des Jupiter gerüstet, so aus den Fluthen des Meeres als die schon geschmückte hervorgegangen sein.

Durchaus unverträglich aber mit einer Anadyomene ist das Gewand, welches unsere Statue halb verhüllt. Unverträglich nicht

blos, weil Gewänder im Waſſer naß werden, ſondern weil die Gewandung ſchon an ſich dem Begriffe der Geburt aus dem Meere widerſpricht. Was zum Poſitiven, zum Cultus des Lebens des olympiſchen Götterſtaates gehört, kann Aphrodite im Moment ihres erſten Erſcheinens nur vorbereiten, indem ſie den letzten elementariſchen Stoff von ſich abſtreift, dem wallenden Haupthaar das Naß entwindet. — Nun empfängt ſie in jenem Relief des Phidias (Paus. V, 11, 8.) aus den Händen der Peitho den erſten Kranz als Symbol des neuen Lebensverbandes, die Gaben des Cultus und der Huldigung. In dem kleinen Hymnus der Aphrodite v. 5 ff. wird ſie von den Horen noch erſt bekleidet. — Auf gleiche Weiſe erhält das erſte Weib bei Heſiod, Pandora, Gewandung und Schmuckwerk erſt aus den Händen der Götter.

Das Gewand unſerer Statue verhüllt, wie an der Venus von Milo und Capri und anderen, blos den Unterleib. Es hat keinen natürlichen, augenſcheinlichen Halt, wie an anderen Bildern, wo ein Theil deſſelben entweder von der einen Schulter noch gehalten, oder doch von dem einen ſtärker gehobenen Fuße geſtützt iſt. Es könnte wohl keine Bedeutung haben, als die allgemeine der Züchtigkeit. Nur in dieſem Sinne findet ſich das Gewand z. B. an der Statue der Julia Soämias im Vatican wiederholt, welche im Coſtüm der aus dem Bade kommenden Venus dargeſtellt iſt. (M. u. Ceſt. I, 402.) Oder bezeichnet es bei unſerm Bild die noch nicht vollendete Toilette? An der vorgenannten Kaiſerſtatue iſt es offenbar nur mechaniſch nachgebildet, und als blos müßige Zierde erſcheint es in entfernt ähnlichen Motiven an einer dritten Badevenus, welche Visconti der unſrigen gegenübergeſtellt hat. Eine aus dem Bade zurückgekehrte und nun ſich wieder ſchmückende Venus würde ein tüchtiger Künſtler — und mit einem ſolchen haben wir es hier zu thun — anders geſtellt haben. Die ganze Statue macht auf den erſten Anblick, und dieſer entſcheidet gewöhnlich, nicht den Eindruck eines Weibes, welches ſich zum Geſchäfte des Putzes wieder erhoben hat, ſondern eines ſolchen, welches mit leiſem, halbwollüſtigem Schauder der völligen Enthüllung und der

kühlenden Fluth, die zu ihren Füßen rinnt, entgegenſieht. Aphrodite faß, und hatte noch ſchamhaft ihr Gewand leicht über den Hüften zuſammengeknüpft; — noch in dem Leoneſteln der Haare begriffen, hat ſie ſich vom Sitze erhoben, ihr Blick ruht bereits auf dem Spiegel des Gewäſſers, einen Moment noch hält ſie mit geneigtem Leibe, dem zurückgebeugten linken Fuße und den feſt aneinander gedrückten Knieen das ſinkende Gewand, im nächſten wird, wie die vollſten, hochgeneſtelten Haare auf die Schulter rollen, auch noch die letzte Hülle niederſinken.

Menander und Poſidipp.

(Treffliche Kupfer dieſer beiden Komiker bei Bouillon II. Bei Menander modern nur die rechte Hand und der linke Fuß; Poſidipp iſt vollkommen erhalten, auch der Plinthus mit dem Namen. Die Form der Plinthen iſt ein Halbkreis; dies paßt trefflich zum Theatren, für das ſie Dichter und Zuſchauer ſind.)

Die Statuen des Menander und Poſidipp ſind von Hauſe aus aufeinander berechnet in Erfindung, Ausführung und Gegenſtand. Nur Poſidipp iſt etwas kleiner, wahrſcheinlich aus ſtreng ikoniſchen Rückſichten. Sie ſind mit derſelben leichten Behaglichkeit gearbeitet, welche der Charakterzug beider Komiker iſt. Nicht feinſte Vollendung, nicht Ausführung und Glätte des Einzelnen; nichts Syſtematiſches, Studirtes im Wurfe der Gewänder; aber Geiſt, Leben, Wahrheit, freie und kühne, mit Wenigem das Weſen, den Punkt des Lebens treffende Züge; ein herrliches Beiſpiel von höchſter Kunſtblüthe noch in den Zeiten der Diadochen. Beide Statuen waren wohl beſtimmt, im Theater aufgeſtellt zu werden; vielleicht ſind ſie jene Originale, die im Theater zu Athen aufgeſtellt waren. Der Marmor iſt griechiſch. Es ſcheint, daß ſie gedacht ſind als Zuſchauer, als Zeugen vielleicht ihrer eigenen Werke. So ſitzt Menander in ruhiger Sicherheit und hoch wie von oben herab als Meiſter überſchauend und beherrſchend, in ſeiner denkenden Stirn zeigt ſich der tiefe Menſchenkenner, im Munde liegt ein feiner Zug

behaglicher Sinnlichkeit. Peſtirr dagegen ſitzt erwartungsvoll in ſich zuſammengeſchmiegt vor uns, in der Haltung des Hauptes, in der Oeffnung des Auges und dem Zug der Augenbrauen lauſchend geſpannt, mit pathologiſchem Intereſſe dem Verlauf der Fabel folgend, dem Gelingen oder Mißlingen ſeines Wurfes entgegenharrend, Beifall oder Tadel des eigenen Werkes erwartend.

Dieſe Statuen in ihrem charakteriſtiſchen Gegenſatz haben etwas von Göthe und Schiller. Wann werden unſere Theater ſolche Statuen ſchmücken?

Ein bachiſcher Genius oder ein Flußgott?

Unter vielen anderen, dem Kunſtwerthe nach vielleicht nur untergeordneten, durch Sinn und Bedeutung aber nicht gewöhnlichen Statuen findet ſich im Louvre auch das Bild eines jugendlichen Gottes in liegender Stellung, welches Viscenti zuerſt als einen bachiſchen Genius in ſeinem monumenti Borghesiani tab. VIII. bekannt machte. Eine Abbildung dieſer Statue findet ſich bei Benillen III, pl. 8. n. 5., welche nun im verjüngten Maaßſtabe und blos contourirt auch aufgenommen iſt in O. Müller und Oeſterley Denkmäler der alten Kunſt, fortgeſetzt von Wieſeler II, 3. t. 32. n. 360.

Hier wird die Statue ein jugendlicher Dionyſos genannt, und zugegeben, daß Statuen dieſes Gottes in liegender Stellung, ſo charakteriſtiſch auch dieſe zur Bezeichnung der Weichlichkeit iſt, zu den Seltenheiten gehören.

Bacchus ſelbſt oder ſonſt ein Dämon des Weines wird allerdings nicht wegzuleugnen ſein. Das ſchöne jugendliche Haupt iſt mit der Stirnbinde und einem Epheukranze geſchmückt; in der Linken hat er einen Rebſtock, an dem noch Weinlaub und Trauben hängen. Ein Thierfell iſt dem Ruhenden untergebreitet, und endlich ſieht man noch einen kleinen Knaben, welcher den Leib des Gottes hinaufkriecht. Was kann dieſer Knabe Anderes ſein, als ein bachiſcher Genius? Ampelos vielleicht oder Akrates?

Die Statue des liegenden Gottes, wenn man ſie mit unbefangenem Auge überſieht, dieſe ſo ganz ruhige, hingegoſſene Haltung, der eine Arm leicht aufgeſtützt, macht durchaus den ganz beſtimmten Eindruck eines Flußgottes oder eines Waſſerdämen, und dieſe Bedeutung wird ganz evident durch den Rebknorren, den der fragliche Gott oder Dämen an die Schulter gelehnt, in der Linken hält. Denn gekrümmt, ausgeſchweift, nach Unten ſich verjüngend, nach Oben maſſig und in Trauben und Blättern ſich entladend, bildet er das vollkommene Analogon eines Füllhorns, wie ſolches den koloſſalen Statuen des Nil und der Tiber beigegeben iſt. Könnte nun die Statue des Louvre nicht das bachiſch ausgeſtattete Bild irgend eines Stromes oder Baches ſein, der eine mit Wein überſchwänglich geſegnete Landſchaft bewäſſert?

Die Gemälde des älteren Philoſtrat enthalten eines, welches die Andrier betitelt iſt (I, 25.). Es ſtellt die Bewohner von Andros vor, wie ſie ihr großes Dionyſosfeſt begehen und nun, was jedes Jahr einmal geſchah, der wunderbare Weinſtrom ſich ergießt. Den göttlichen Fluß ſelbſt ſieht man auf einem Lager von Trauben hingeſtreckt, durch ſeinen Anblick ſchon zum Genuß des lautern, ungemiſchten Weins ladend. Wie aber nun der wunderbare Weinquell weiter und völliger ſtrömt und zum Fluß wird, erſcheint in ſeiner Mündung das Schiff des Dionyſos mit Satyrn und Silenen, und aus Muſcheln ſchlürfen Tritonen das köſtliche Naß.

Ein ähnliches Gemälde oder ein ähnlicher Gegenſtand ſchwebte ohne Frage dem Bildner der bachiſchen Statue im Louvre vor. Es iſt die Statue des wunderbaren Weinſtroms, und es fragt ſich nur, was hat der kleine, als bachiſcher Genius angeſprochene Genius zu bedeuten? Derſelbe Philoſtrat beſchreibt (I, 5.) das Bild des Nil von Kindern umgaukelt, welche nichts Anderes ſind, als lebendige Ellen, die Waſſerhöhe meſſende πήχεις, cubiti, und bekanntlich iſt die eben berührte koloſſale Statue des Nil im Vatican ein Commentar zu Philoſtrat, der nicht ſeines Gleichen hat.

Der kleine Knabe an der Statue des Louvre iſt kein Genius, kein bachiſcher Genius, weder Ampelos noch Akrates, er iſt ganz

einfach ein cubitus. Er kriecht den göttlichen Weinſtrom hinan, und wird ſich bald in ſeiner völligen Höhe oder Kürze viel mehr emporrichten. Er zeigt die ſteigende Fülle des Weinſtroms an, wie ja auch der Nil durch ein Wunder, wenn auch durch ein natürliches, nur allmälig die Höhe erreicht, wo er die ganze Kraft und Fülle entwickelt, mit welcher er von jeher das Wunderland Aegypten geſegnet hat.

Der Raub der Kora.

Ganz beſonders dankenswerth erſchien mir in Braun's antiken Marmorwerken (Leipzig 1843) die Mittheilung des Koraraubes in dem Schloſſe Caſtaje. — Der Herausgeber hat auch nicht verſäumt, als beſonders merkwürdig hervorzuheben, daß auf dieſem Relief Minerva dem Beherrſcher der Unterwelt mit einem Lorbeerzweige entgegentritt, um ihn gleichſam als Sieger zu begrüßen. Der Lorbeer bildete dann ein Seitenſtück zu dem Granatapfel, welcher auf demſelben Relief der Proſerpina von der Venus entgegengehalten wird. Wenn aber der Herausgeber den allerdings ſinnreichen Gedanken aufſtellt, daß Minerva in alten Reliefs deſſelben Inhalts, wo ſie auftritt, ſich nicht der Entführten, wie man ſonſt anzunehmen gewohnt war, ſondern dem Entführer hülfreich beweiſt, ſo muß ich dies bezweifeln. In allen Reliefs, wo Minerva unmittelbar hinter dem Wagen des Pluto erſcheint, iſt das Haupt des raſch wegeilenden Räubers nach ihr zurückgewendet. Ein leicht zu entbehrender Beiſtand oder ein Zugeſtehen deſſen, was er durch das Recht der Stärke und Gewalt bereits beſitzt und nur raſch zu tragen im Begriff iſt, kann unmöglich das Auge des Entführers feſſeln, wohl aber ein unerwarteter Widerſtand durch Wort oder That.

Wenn Minerva auf dem Florentiner Relief am Schild zurückgehalten wird, ein Motiv, welches ſich auf dem Relief bei Barteli und auf einem andern im Louvre gleichfalls findet, ſo begünſtigt dies keineswegs die entgegengeſetzte Anſicht. Die Einführung

gerade dieſer Göttin, der Minerva, mag in einem Gedichte oder Mythus tiefer motivirt geweſen ſein. An ſich aber nimmt die ſtrengſte der Jungfrauen eine ſehr paſſende Stelle unter den Gefpielinnen der jungfräulichen Göttin und gerade an dieſem Wendepunkte ihres Schickſals ein. — Auf anderen Reliefs iſt Artemis in Proſerpina's Nähe.

Betrachte ich Gewandung und Stellung des Mädchens, welche nach dem Schilde der Minerva langt, und dann ihre nächſte Nachbarin, ſo kann ich hier nur den naiven und ſo menſchlich wahren Ausdruck von der Wirkung des Entſetzens erkennen, welches ſo plötzlich in dieſen harmloſen Kreis eingebrochen iſt. Ueberraſcht und überwältigt von jenem Gefühle, in welchem wir ſtets von fremder Gefahr zugleich uns ſelbſt bedroht ſehen, entflieht die Eine der Nymphen, während die Andere die mannhafte Pallas feſtzuhalten, oder ſich vielmehr an ihrem Schilde zu halten ſtrebt.

Auch der Deutung der knieenden Figur auf Artemis, welche dann allerdings ſelbſt der Mutter ſich feindſelig erweiſen mußte, kann ich nicht beitreten. Gerade dieſe Figur iſt es, welche den erſten Blick des Beſchauers auf ſich lenkt; ſie iſt unter allen Figuren die am beſten, ja die einzige gut geſtellte; ſie zeichnet ſich überdies durch koloſſale Verhältniſſe aus, und bildet den eigentlichen Mittelpunkt der ganzen Compoſition. Die nahe Berührung, in welche ſie mit Kreten gebracht iſt, bleibt bei einer Artemis unerklärlich. Der Eine derſelben ſcheint ſie halten zu wollen, der Andere zeigt ſie der heraneilenden Demeter, und wenn auch der Dritte mit der Fackel nur ganz zufällig über ihr Haupt zu ſtehen kam, ſo reichen jene hin, um dieſe Geſtalt als den Gegenſtand einer beſondern zärtlichen Sorgfalt hervorzuheben. — Der lotosähnliche Kopfſchmuck endlich, welchen Artemis auf Vaſenbildern trägt, wird hier wohl als Kalathos zu nehmen und als ſolcher nicht der Artemis, wohl aber der Tochter der fruchtbringenden Erdgöttin vollkommen angemeſſen ſein. Unter ihr erbebt die Erde, ſich dem Gott der Unterwelt zu öffnen, und echt mädchenhaft ſtemmt das Demeterkind die Rechte auf den Arm, den ſie eben mit Blumen

gefüllt hatte; die gehobene Linke begleitet ihren Hülferuf. Die Mutter hat ihn gehört und ist herbeigeeilt. Ihre Begleiter verkünden ihr die Nähe ihrer Tochter, sie streckt die Fackel vor und hebt das Haupt, um auch zu sehen, was sie gehört; aber in demselben Momente ist die Tochter für immer verschwunden! —

Hermes, der Rinderdieb?

Die erste Tafel der zweiten Decade von Braun's antiken Marmorwerken giebt uns die schätzbare und, wie Jeder, welcher das Original sah, eingestehen wird, sehr wohlgelungene Zeichnung einer Statue im Palast Spada zu Rom. Es ist ein in ein weites Tuch gewickelter Knabe mit aufgerichtetem und etwas zurückgebeugtem Haupte, der Ausdruck höchst lebendig und von einer ganz eigenthümlichen Naivetät. Der Herausgeber deutet diese Statue auf den jungen Merkur, welcher, des Rinderdiebstahls bezichtigt, dem Jupiter mit naiver Dreistigkeit gegenübersteht. Ob indessen die Gewandung dieses Knaben für die *σπάργανα* gelten können, die der Homerische Dieb trägt, dürfte doch mehr als zweifelhaft sein. Eine so vollständige, absichtliche Verhüllung ließe eher noch eine Variante dieser Jugendgeschichte vermuthen: nämlich den gleichzeitigen Diebstahl von Apollo's Geschoß, welches der Kleine unter einem Mantel verborgen hätte. Doch ist hiervon unter dem Wurfe der Falten nichts zu entdecken. Den Mangel ferner eines jeden näher charakterisirenden Attributes hat Braun selbst bemerkt, und möglich wäre es allerdings, daß die ursprünglichen Füße der Statue mit Flügelschuhen versehen waren. Allein die Züge auch des Kindes Mercurius dürften doch etwas freier, edler gebildet sein; — jedenfalls wäre ein kürzeres, dichteres, etwas krauses Haupthaar vorauszusetzen. Diese langen, dürftigen, schlichten oder, wie es scheint, befeuchteten Haare sind mit dem Ideale eines Mercurius-Knaben unvereinbar. Ganz genau dieselbe Draperie, nur daß das Haupt noch mit einer Art von Haube oder Mütze bedeckt ist, hat eine Knabenstatue im Louvre. Auch die Haltung und Wendung des

Kopfes, ſelbſt der Ausdruck der Mienen, ſoweit eine bloße Contourenzeichnung in verjüngtem Maaßſtabe eine derartige Bemerkung ſtützen kann, entſpricht vollkommen der Statue im Palaſte Spada. Der Knabe im Louvre wird als Telesphorus bezeichnet, und Figuren dieſer Art in Statuengruppen und auf Münzen, einzeln oder mit Aeskulap verbunden, gehören gewiß in das Bereich des Heil und Geneſung verleihenden und ſchirmenden Aeskulap und ſeines Telesphorus. Der Knabe im Palaſte Spada iſt ein Votivbild; er iſt in ſeinen Pademantel gehüllt; die ganze Haltung und ſelbſt ein Zug um die Wangen zeigt noch die leichten Pubeſcenzhaare, aber in der Lippe und dem nach Oben gewendeten Auge ſpricht ſich ſchon die freudige und dem Gotte dankbare Zuverſicht der wiedergewonnenen Geſundheit aus.

Zur Kunſt des Phidias.

Bei Plutarch im Leben des Perikles 12. leſen wir: „*ὅλην μὲν οὖν λίθος, χαλκός, ἔλεφας, χρυσός, ἔλυτος, κυπάρισσος, αἱ δὲ ταύτην ἐκπονοῦσαι καὶ καταχρυσοῦσαι τέχναι τέκτονες, πλάσται, χαλκοτύποι, λιθουργοί, βαφεῖς, χρυσοῦ μαλακτῆρες, ἐλέφαντος ζωγράφοι, γραφεῖς, ποικίλαι, τορνικαί.*“

In dieſer für die Zeit und Schule des Phidias ſo gewichtvollen Stelle hat man an den Worten *χρυσοῦ μαλακτῆρες* und *ἐλέφαντος ζωγράφοι* von jeher ſehr begreiflichen Anſtoß genommen. Reiske, welchem Facius, Böttiger und noch C. Müller beipflichten, glaubten durch Einſchieben eines *καὶ* geholfen zu haben; welche Partikel jedoch, beiläufig bemerkt, in der Vulgata der ganzen fraglichen Stelle nur einmal vorkommt, und zwar da, wo nur ein und daſſelbe Wort durch ein zweites amplificirt wird (*ἐκπονοῦσαι καὶ καταχρυσοῦσαι*). Plutarch zählt eben nur auf, gleichſam ſtill für ſich zählt er an den Fingern auf, und auch ein erſtens, zweitens u. ſ. w. fehlt. Nach den ſo eben angeführten Gelehrten wird nun geleſen: *χρυσοῦ μαλακτῆρες καὶ ἐλέφαντος*: Goldſchläger und Elfenbeinarbeiter, wie Böttiger überſetzt. Ganz

wörtlich würde es heißen: Erweicher (oder Dehner) von Gold und Elfenbein.

Man fühlt wohl, daß Plutarch in dem ganzen Paſſus vorzugsweiſe nur die Prachtkoloſſe des Phidias und den ganzen tektoniſchen und ornamentalen Apparat ihrer Behauſung, der Tempelcella, vor Augen hatte; aber unbegreiflich bleibt es, daß man ſich nicht längſt die Frage ſtellte, ob es denn um das bloße Erweichen und Dehnen etwas ganz Abſonderliches iſt? In demſelben Zuſammenhange werden kurz vorher χαλκοτύποι genannt. Könnte oder ſollte es an deſſen Statt nicht vielmehr heißen: *μαλαχτῆρες χαλκοῦ, χρυσοῦ, ἐλέφαντος*? Oder genügten für Gold- und Elfenbeindehner nicht kurzweg *τορευταί*, ein Ausdruck, welcher neckiſcher Weiſe das Schlußwort des ganzen Paſſus bildet? —

Das Elfenbein geſchmeidig, dehnbar zu machen, die einzelnen Stücke muſiviſch feſt zu verbinden, war allerdings eine abſonderliche Kunſt, welche, wenn auch nicht erſt erfunden, doch zur Vollendung gebracht wurde, als Gelegenheit und Mittel vorhanden waren zu koloſſalen Werken aus Gold und Elfenbein. Was das Gold betrifft, ſo kommt noch ein anderer, ebenſo abſonderlicher Umſtand in Betracht. Das bloße Dehnen aber und Verdünnen wird es nicht geweſen ſein. Denn dieſes war doch wohl etwas ſehr Triviales und ſich von ſelbſt Verſtehendes. Faſſen wir uns kurz: Tilgen wir das Komma unſerer Ausgaben nach *χαρεῖς*, und tilgen wir das blos durch Emendation eingeſchwärzte *καὶ* nach *μαλαχτῆρες*! Leſen wir *χαρεῖς χρυσοῦ, μαλαχτῆρες ἐλέφαντος*: d. i. „Emailmaler auf Gold, Schmeidiger des Elfenbeins.“

Dürfte aber nicht noch eine zweite kleine Emendation dieſer Stelle nöthig ſein? Haben wir uns keine Aenderung erlaubt, als in Tilgung eines Komma, ſo wäre eine weitere mit Umtauſch eines einzigen Buchſtabens hergeſtellt. Nach *μαλαχτῆρες ἐλέφαντος* folgt noch *ζωγράφοι, γραφεῖς*. Mit einer feinen Diſtinction dieſer beiden, wenn auch freilich nicht vollkommen ſynonymen Worte iſt nichts gethan. Beſſer erklärt man jedenfalls dieſes *γραφεῖς* für eine bloße müſſige Randgloſſe, wie es denn auch Hutten in ſeiner Ausgabe

und O. Müller im Handbuche der Archäologie ausgelaſſen haben. Wollen wir uns hiemit nicht zufrieden geben, ſo ſchlage ich vor ſtatt γραφεῖς: γναφεῖς zu leſen. Wie? Walker und Tuchſcheerer ſollten hier in ſo vornehm äſthetiſcher Geſellſchaft zu dulden ſein? Nun! Stehen doch auch die ποικίλαι in nächſter Nachbarſchaft und in ihrem guten Rechte. Galt es ja den Schmuck einer Tempelcella mit ihrem prachtvollen Cultusbilde. Die ganze Stelle hieße nun:

ἀλλ᾽ μὲν ἦν λίθος, χαλκός, ἐλέφας, χρυσός, ἄργυρος, κυπάρισσος, αἱ δὲ ταύτην ἐκπορεῦσαι καὶ κατεργαζόμεναι τέχναι τέκτονες, πλάσται, χαλκοτύποι, λιθουργοί, βαφεῖς χρυσοῦ, μαλακτῆρες ἐλέφαντος, ζωγράφοι, γναφεῖς, ποικίλαι, τορεῦσαι.

Ueber die Entſtehungszeit der Gruppe des Laokoon.

(Kunſtblatt 1846. Nr. 87.)

In Nummer 40 des Cotta'ſchen Kunſtblattes 1846 wurde die Discuſſion des Philologencongreſſes in Darmſtadt über die Entſtehungszeit der Gruppe des Laokoon vor dem Publicum dieſer Zeitſchrift zur Sprache gebracht. Weit entfernt, mich nachträglich in jene Verhandlungen ſelbſt miſchen zu wollen, noch weniger vermeinend, dieſelben hiermit zum Abſchluß zu bringen, glaube ich nur die Gelegenheit einer von Neuem auf jenes archäologiſche Räthſel gelenkten Aufmerkſamkeit benützen zu dürfen, um vielleicht, mehr nur zu meiner eigenen Beruhigung, ein Paar bisher in beſcheidener Stille gehegte Zweifel von irgend einer Seite her entweder bekräftigt oder widerlegt zu ſehen. Auch beſchränke ich mich, ſchon um der Kürze willen, auf die bekannte, ſeit Leſſing ſo viel beſprochene Stelle des Plinius. Wird ſie doch immer der Ausgangs- und Endpunkt der ganzen „Laokoonfrage" bleiben müſſen. Dem Himmel ſei's geklagt! Denn gerade durch die ſeltene und an ſich ſo erwünſchte Ausführlichkeit iſt jener Locus classicus recht geeignet, das Urtheil ſtets von Neuem in die Irre zu führen. Hätte Plinius über Laokoon geſchwiegen, wer weiß, die Frage über die Zeit dieſer Gruppe würde längſt entſchieden ſein oder, was um des lieben Friedens willen eben ſo gut wäre, ſie würde für entſchieden gelten. Doch zur Sache!

Dem Palaſte des Titus werden in der fraglichen Stelle die Kaiſerpaläſte auf dem Palatin gegenübergeſtellt, einem Wunder der Plaſtik dort, kaum minder bedeutende Werke hier; an jenem hatten drei Meiſter zugleich, an dieſen je zwei ihre Kräfte verſucht, und der Gegenſatz eines einzelnen, auf ſich ſelbſt beſchränkten Künſtlers, des Aphrodiſius, dient nur dazu, die gemeinſchaftliche Thätigkeit der Vorbergenannten um ſo entſchiedener hervorzuheben und das Band zwiſchen der Gruppe im Palaſte des Titus und zwiſchen den Kunſtſchätzen des Palatin um ſo feſter anzuziehen. Damit aber ja unſer Blick auf die Werke der römiſchen Imperatoren beſchränkt bleibe, damit er keinen Ausweg, keine Perſpective in die ältere Kunſtwelt finde, wird zuletzt auch noch der Hintergrund durch das Pantheon des Agrippa, dieſen koloſſalen Markſtein des republikaniſchen und kaiſerlichen Roms geſchloſſen. Der Athenienſer Diogenes hat es mit Bilderwerk geſchmückt. Geben wir uns weiter dem Eindrucke der Worte: de consilii sententia und des in dieſem Zuſammenhange doppelt gewichtigen: probatissimis signis unbefangen hin, ſo ſehen wir uns dort in die Werkſtatt, ja ſelbſt in die geiſtige Werkſtatt der Künſtler, hier in die Paläſte des prüfenden Kenners oder der Freunde und Förderer der Kunſt verſetzt. Es iſt, als hörten wir aus dem Munde irgend eines der intelligentes und otiosi Roms die Tagesneuigkeit, wie drei rhodiſche Künſtler zu Einem Werke zuſammengetreten, wie ſie über Anlage und Ausführung ſich berathen und verſtändigt und nun ein wahres Wunder der Kunſt zu Stande gebracht. Wir ſehen auf der andern Seite auch die Paläſte des Palatin ſich zur Zufriedenheit ihrer Herrn mit Werken füllen, welche ſelbſt neben den Schöpfungen der früheren griechiſchen Kunſt die Probe beſtehen. Das Pantheon ferner, die palatiniſchen Bauten der Cäſaren und der Palaſt des Titus bilden eine chronologiſche Reihe, hier freilich zur hinaufſteigenden umgekehrt. Die neueſte und glänzendſte Erſcheinung, welche fortan in den Annalen der Kunſtgeſchichte mit dem Namen des Titus unzertrennlich wird verknüpft ſein, wurde der Ausgangspunkt. Und endlich, nur noch einen einzigen Blick auf das Verhältniß dieſer

Stelle zu dem ganzen kunſtgeſchichtlichen Theile des plinianiſchen Werkes? Waren in dieſem einmal die Maler namhaft gemacht, welche von den Imperatoren beſchäftigt wurden, war ausführlich der freilich nicht ſehr erfolgreichen Protection der Bildgießkunſt durch Nero gedacht, ſo konnten unmöglich die Meiſter der Sculptur, das iſt die Meiſter eines Kunſtzweiges mit Stillſchweigen übergangen werden, welcher im kaiſerlichen Rom ganz vorzugsweiſe, man darf faſt ſagen ausſchließlich geübt ward.

Mit der Behauptung des Plinius, daß unſere Gruppe vor allen Werken der Malerei und Bildgießkunſt den Vorzug verdiene, wurden bisher zu viel Umſtände gemacht. Sehr ſchwerlich z. B. ſchwebte ſeinem, wie es ſcheint, nur mit oberflächlichen Kunſtſtudien ausgerüſteten Geiſte jene Freiheit und Kühnheit der Compoſition vor, welche der Marmorbildner, in der techniſchen Beſchränktheit ſeiner Sphäre, der Malerei und Bildgießkunſt zu überlaſſen pflegt. Es galt nur, den höchſten Trumpf der Kunſtbewunderung auszuſpielen. Wohl aber drängt ſich hier eine andere Frage auf. Ein Autor, welcher in der Regel und ganz beſonders da, wo er Sculptur und Bildgießkunſt behandelt, nicht die Perſon des Künſtlers ſelbſt, am wenigſten wenn dieſer durch Zeit und Ort in weitere Ferne gerückt iſt, oder nicht ganz ausdrücklich mit ſeinem Meiſter oder Rivalen, mit Nachfolgern oder Vorgängern zuſammengeſtellt wird, ſondern nur die Leiſtungen des Künſtlers mit einem Ehrenprädicate bedenkt, wie kommt dieſer Autor dazu, hier ausnahmsweiſe drei ſonſt nicht weiter gekannte Rhodier als summi artifices einzuführen, und überdies noch ihres Werkes, und zwar eines einzigen Werkes, in einer Weiſe zu gedenken, welche alles überbietet, was er früher über die größten Meiſter des alten Griechenlands zu ihrem Ruhme geſagt hat, ſelbſt die von ihm mit beſonderer Ausführlichkeit und mit Vorliebe behandelten Maler eingeſchloſſen? Iſt dies noch der bloße Epitomator fremder Urtheile, der harmloſe Freund der Kunſt? Oder, wie viel fehlt hier bis zum Tone eines Kunſtprotectors, welcher im Vollgefühle ſeiner Kennerſchaft, vielleicht auch noch eines andern Vorzugs oder irgend einer Verpflichtung

ſich bewußt, einer jüngeren und in Rom von Titus ſelbſt beſchäftigten Künſtlerfamilie den alten Meiſterſchulen gegenüber die gewünſchte Anerkennung verſchaffen will. Und wenn hiebei jene früheren Schulen mit keinem beſondern Ausdrucke, etwa dem üblichen veteres oder antiqui, bezeichnet werden, nun ſo konnte dies Plinius in der Wärme des Eifers überſehen oder auch wohl abſichtlich unterlaſſen haben, um dieſen ſeinen jetzigen Widerſpruch mit den herrſchenden Anſichten der Zeit ſowohl, als mit ſeiner eigenen, bei anderen Gelegenheiten eingeſtandenen oder wohl gar zur Schau getragenen Verehrung des Alterthums nicht mit eigenen dürren Worten zu bekennen.

Soviel ſcheint gewiß zu ſein, daß hier einmal ein römiſches Kunſturtheil auf eigenen Füßen ſteht. Hätte Plinius, wie bei ſo manchem andern Werke der älteren Kunſt, ein griechiſches Urtheil, wenn auch nur ein Epigramm vor Augen gehabt, ſo würde am Laokoon vor andern, vielleicht ausſchließlich, die ergreifende Lebendigkeit der Darſtellung, das Hochpathetiſche des Ausdrucks hervorgehoben ſein, etwa wie bei dem Philoktet des Pythagoras, dem Verwundeten des Kteſilas. Der techniſchen Meiſterſchaft mochte Erwähnung geſchehen, auch wohl der Schlangen, doch dieſer ſchwerlich bloß um ihrer künſtlichen Verſchlingung willen. Jener Grieche wenigſtens, deſſen Schilderung des knabenraubenden Adlers von Leochares uns Plinius überliefert, würde ſich anders haben vernehmen laſſen. Bei allem Beſtreben, den Laokoon nach allen Seiten hin als ausgezeichnet, als einzig hinzuſtellen, iſt das wahre und höchſte Verdienſt deſſelben mit keinem Wort berührt. Es iſt, beiläufig bemerkt, bezeichnend für römiſche Anſchauungsweiſe überhaupt, welches Gewicht auch in der bekannten Epiſode des Virgil auf die Schilderung jenes Schlangengetiers gelegt wird. Virgil dachte den Laokoon wie Plinius ihn ſah.

Rhodus, die Stadt — und dieſe oder die Inſel gleiches Namens gilt als die Geburtsſtätte des Laokoon — Rhodus zählte zu Plinius' Zeit, nach deſſen eigener Angabe, bloß an Erzſtatuen noch dreitauſend, an Koloſſen hundert. Die Menge der Statuen aber,

welche in der Weltſtadt Rom aus allen Theilen Griechenlands ſich geſammelt hatten und täglich durch neue, in Rom ſelbſt gefertigte Werke ſich verſtärkten, überſtieg gewiß alles, was wir uns nach Berichten des Alterthums und nach Erfahrungen der modernen Welt als möglich denken können. Dabei konnte es nicht fehlen, und Plinius ſelbſt führt dieſe Klage, daß manches höchſt bedeutende Kunſtwerk in's Dunkel zurücktrat, daß mancher Künſtlername vergeſſen oder gar nicht zu öffentlicher Kunde gelangt war. Von einer vortrefflichen, durch Veſpaſian im Friedenstempel geweihten Venus, von dem koloſſalen Bilde des Nil ebendaſelbſt, von einer ganzen Reihe ausgezeichneter Statuen in der Schola der Octavia, von einem ſterbenden Herkules bei der Rednerbühne kannte man die Künſtler nicht. Daſſelbe Schickſal traf ſelbſt Werke, welche durch ſinnlich imponirende Maſſe auch dem Alltagsauge ſich entgegendrängten, wie den von Claudius Cäſar auf dem Marsfelde geweihten Jupiter. Von einem Apelle auf dem Capitol weiß Plinius, daß er einſt zu Apollonia ſtand, daß ihn M. Lucullus nach Rom gebracht, aber den Namen des Künſtlers nennt er nicht. Bei vielen Werken waren ihre Urheber durch Auskunft des ehemaligen Beſitzers, durch Notizen in artiſtiſchen und ſonſtigen Schriften, durch die Inventarien der Kriegsbeute, die Akten der Triumphe mehr oder weniger beglaubigt. Bei anderen mußte echte oder falſche Kennerſchaft für einen Namen zu ſorgen; und je berühmter ein ſolcher war, deſto leichter bot er ſich dem Suchenden dar, deſto willkommener war er dem Beſitzer. Immer aber gaben, ſo häufig auch hier Verfälſchungen mitunter ſpielten, die Inſchriften der Statuen ſelbſt die erwünſchteſte, und wo alle jene Requiſite fehlten, natürlich die einzige Auskunft. Ihnen verdanken ja wir ſelbſt noch die alleinige Kunde ſo manches ausgezeichneten Künſtlers, welchen wir in Plinius und Pauſanias vergebens ſuchen. Gewiß, wären die ſonſt gleichfalls nicht weiter bekannten Namen Ageſander, Polydorus und Athenodorus der Baſis des Laokoon beigeſchrieben, nun, ſo war alles, was Plinius berichtend und beſchreibend mittheilt, aus dieſer authentiſchen Quelle, aus dem Anblicke des Kunſtwer-

kes selbst geschöpft und der Glaube an eine frühere Entstehungszeit desselben wäre auch von dieser Seite nicht anzugreifen. Jede Inschrift aber fehlt! Und doch scheinen gerade die Rhodier, wie neuere Funde lehren, und vielleicht schon die auf Rhodus besonders übliche Unsitte des μεταγράφειν lehren konnte, mit Inschriften jeglicher Art nichts weniger als karg gewesen zu sein.

In dem fern entlegenen Rhodus also und zu einer Zeit, wo die Kunst daselbst noch in höchster Blüthe stand, etwa bald nach Alexander dem Großen, war die Gruppe des Laokoon gefertigt worden. Mit anderer Beute oder was sonst die Firma war, wird sie aus dem kunstüppigen Rhodus in das Menschen- und Statuengewühl der Weltstadt Rom versetzt; und hier kennt man ihre Künstler, ohne daß eine Inschrift sie nennt, ohne daß auch nur Einer derselben zu den allgekannten und allgefeierten gehörte! Unserm Plinius war nicht die bloße Sage zu Ohren gekommen, daß dieser Laokoon vor andern auch deswegen bemerkenswerth sei, weil er das Werk dreier gleichgestimmten Künstler ist, weil ihn ein Vater in Gemeinschaft mit seinen Söhnen, ein Meister mit seinen Schülern gebildet. Er weiß die Künstler alle drei namhaft zu machen, sie heißen Agesander, Polydorus und Athenodorus. Er weiß, daß sie erst den Plan des Werkes besprochen, daß sie über ihn einig geworden, daß sie ihn einmüthiglich ausgeführt. Und keiner dieser Drei hatte etwa in dem vielgeschäftigen Rhodus nur seine zweite Heimath, oder Brot und Arbeit gefunden; keiner gehörte bloß der rhodischen Schule an wie jener Tauriscus aus Tralles, oder die jüngst erst durch Inschriften bekannt gewordenen Epicharmus, Sosikles und Zeno aus Soli, oder Protos aus Kydonia. Nein, unsere Meister des Laokoon waren alle drei geborne Rhodier. Auch das weiß Plinius! Und dieses ganze Specimen von rhodischer Kunsterudition wird mit der naiven Klage eingeleitet, daß gemeinschaftliche Thätigkeit Mehrerer an einem und demselben Werke den Ruhm des Einzelnen verdunkle, die Kunde und Nennung seines Namens erschwere! — An Nachrichten über Rhodus konnte es natürlich in Rom nicht fehlen. Wir kennen den regen, meist

welche in der Weltſtadt Rom aus allen Theilen Griechenlands ſich geſammelt hatten und täglich durch neue, in Rom ſelbſt gefertigte Werke ſich verſtärkten, überſtieg gewiß alles, was wir uns nach Berichten des Alterthums und nach Erfahrungen der modernen Welt als möglich denken können. Dabei konnte es nicht fehlen, und Plinius ſelbſt führt dieſe Klage, daß manches höchſt bedeutende Kunſtwerk in's Dunkel zurücktrat, daß mancher Künſtlername vergeſſen oder gar nicht zu öffentlicher Kunde gelangt war. Von einer vortrefflichen, durch Veſpaſian im Friedenstempel geweihten Venus, von dem koloſſalen Bilde des Nil ebendaſelbſt, von einer ganzen Reihe ausgezeichneter Statuen in der Schola der Octavia, von einem ſterbenden Herkules bei der Rednerbühne kannte man die Künſtler nicht. Daſſelbe Schickſal traf ſelbſt Werke, welche durch ſinnlich imponirende Maſſe auch dem Alltagsauge ſich entgegendrängten, wie den von Glaudius Cäſar auf dem Marsfelde geweiheten Jupiter. Von einem Apollo auf dem Kapitol weiß Plinius, daß er einſt zu Apollonia ſtand, daß ihn M. Lucullus nach Rom gebracht, aber den Namen des Künſtlers nennt er nicht. Bei vielen Werken waren ihre Urheber durch Auskunft des ehemaligen Beſitzers, durch Notizen in artiſtiſchen und ſonſtigen Schriften, durch die Inventarien der Kriegsbeute, die Akten der Triumphe mehr oder weniger beglaubigt. Bei anderen mußte echte oder falſche Kennerſchaft für einen Namen zu ſorgen; und je berühmter ein ſolcher war, deſto leichter bot er ſich dem Suchenden dar, deſto willkommener war er dem Beſitzer. Immer aber gaben, ſo häufig auch hier Verfälſchungen mitunter ſpielten, die Inſchriften der Statuen ſelbſt die erwünſchteſte, und wo alle jene Requiſite fehlten, natürlich die einzige Auskunft. Ihnen verdanken ja wir ſelbſt noch die alleinige Kunde ſo manches ausgezeichneten Künſtlers, welchen wir in Plinius und Pauſanias vergebens ſuchen. Gewiß, wären die ſonſt gleichfalls nicht weiter gekannten Namen Ageſander, Polydorus und Athenodorus der Baſis des Laokoon beigeſchrieben, nun, ſo war alles, was Plinius berichtend und beſchreibend mittheilt, aus dieſer authentiſchen Quelle, aus dem Anblicke des Kunſtwer-

kes ſelbſt geſchärft und der Glaube an eine frühere Entſtehungszeit deſſelben wäre auch von dieſer Seite nicht anzugreifen. Jede Inſchrift aber fehlt' Und doch ſcheinen gerade die Rhodier, wie neuere Funde lehren, und vielleicht ſchon die auf Rhodus beſonders übliche Unſitte des *περιγράφειν* lehren konnte, mit Inſchriften jeglicher Art nichts weniger als karg geweſen zu ſein.

In dem fern entlegenen Rhodus alſo und zu einer Zeit, wo die Kunſt daſelbſt noch in höchſter Blüthe ſtand, etwa bald nach Alexander dem Großen, war die Gruppe des Laokoon gefertigt worden. Mit anderer Beute oder was ſonſt die Firma war, wird ſie aus dem kunſtfrohen Rhodus in das Menſchen- und Statuengewühl der Weltſtadt Rom verſetzt; und hier kennt man ihre Künſtler, ohne daß eine Inſchrift ſie nennt, ohne daß auch nur Einer derſelben zu den allgekannten und allgefeierten gehörte' Unſerm Plinius war nicht die bloße Sage zu Ohren gekommen, daß dieſer Laokoon vor andern auch deswegen bemerkenswerth ſei, weil er das Werk dreier gleichgeſtimmten Künſtler iſt, weil ihn ein Vater in Gemeinſchaft mit ſeinen Söhnen, ein Meiſter mit ſeinen Schülern gebildet. Er weiß die Künſtler alle drei namhaft zu machen, ſie heißen Ageſander, Polydorus und Athenodorus. Er weiß, daß ſie erſt den Plan des Werkes beſprochen, daß ſie über ihn einig geworden, daß ſie ihn einmüthiglich ausgeführt. Und keiner dieſer Drei hatte etwa in dem vielgeſchäftigen Rhodus nur ſeine zweite Heimath, oder Brot und Arbeit gefunden; keiner gehörte bloß der rhodiſchen Schule an wie jener Tauriscus aus Tralles, oder die jüngſt erſt durch Inſchriften bekannt gewordenen Epicharmus, Soſikles und Zeno aus Seli, oder Protes aus Mydonia. Nein, unſere Meiſter des Laokoon waren alle drei geborne Rhodier. Auch das weiß Plinius' Und dieſes ganze Specimen von rhodiſcher Kunſterudition wird mit der naiven Klage eingeleitet, daß gemeinſchaftliche Thätigkeit Mehrerer an einem und demſelben Werke den Ruhm des Einzelnen verdunkle, die Kunde und Nennung ſeines Namens erſchwere' — An Nachrichten über Rhodus konnte es natürlich in Rom nicht fehlen. Wir kennen den regen, meiſt

friedlichen Verkehr dieſer Inſel mit Rom, die Lieblichkeit ihres Klimas, den Glanz des Städtelebens, die Reize geſelliger und literariſcher Kultur, und was ſonſt noch den vornehmen Römer zu behaglichem Lebensgenuß oder zur Vollendung ſeiner geiſtigen Bildung nach dieſem Paradies locken mochte. Auch begegnet uns hier noch zum Ueberfluſſe ein Zeitgenoſſe des Plinius, der gelehrte, von dieſem ſo oft citirte Licinius Mucianus. Er hat in Rhodus, wie ſeine in Rom bekannt gemachten Schriften erzählten, noch den alten, von König Amaſis geſchenkten Linnenpanzer geſehen und unterſucht. Demſelben Mucianus verdankt Plinius die obige Nachricht von dreitauſend Erzſtatuen, welche noch daſelbſt vorhanden ſeien. Warum wird bei Gelegenheit des Laokoon weder Mucianus, noch ſonſt ein Gewährsmann citirt? Warum leſen wir nicht wenigſtens wie anderwärts ein beſcheidenes invenio oder nudio? Den Namen des Rhodiers Athenodorus kennen wir auch aus einer in Antium gefundenen Statuenbaſis. Muß aber dieſe aus Rhodus erſt nach Italien gebracht worden ſein?

Letzteres war mit der Gruppe des ſogenannten Tore Farneſe geſchehen. Plinius vergißt aber auch nicht, dieſes Transportes ausdrücklich zu gedenken. Auch die Künſtler dieſes Werkes kennen wir, und zwar aus derſelben Quelle, welche uns die Meiſter des Laokoon überliefert hat, aus Plinius; und wie dieſe letztere Gruppe, ſo entbehrt auch der Tore, wie wir ihn jetzt in Neapel ſehen, jeder Spur einer Inſchrift. Allein aus demſelben Plinius iſt zugleich erſichtlich, daß die farneſiſche Gruppe einſt, zu Plinius Zeit, mit einer Inſchrift verſehen war, welche demnach erſt bei der Zertrümmerung und leichtſinnigen Wiederherſtellung des Werkes wird zu Grunde gegangen ſein. Daß Plinius, den Transport aus Rhodus abgerechnet, auch von dieſer Gruppe nichts zu melden hatte, als was ſie eben ſelbſt einem jeden, auch dem trivialſten Beſchauer lehrte, wenn er nur griechiſch leſen konnte, ergibt ſich überdies auch ſchon aus der höchſt proſaiſchen Auffaſſung derſelben. Nichts erſchien unſerem Autor ſo bedeutend, als daß ſogar der Strick aus einem und demſelben Marmorblock gemeißelt iſt. Dem Weſen

nach ſagt auch die Beſchreibung des Laokoon nicht mehr. Was über den Marmorblock und die wundervollen Schlangenwindungen hinausgeht, iſt bloße Tirade. Jene Bildner des Tors ſtanden unſerm Plinius zu fern, ihr Meiſterwerk war in Rom ſeit lange ſchon nichts Neues mehr und allbekannt. Es gehörte überdies zur Sammlung des längſt verſtorbenen Asinius Pollio; Laokoon dagegen ſchmückte den Palaſt des noch im beſten Wohlſein lebenden, des allvermögenden Titus Imperator, des Sohnes und Mitregenten Veſpaſian's; er ſchmückte den Palaſt deſſelben Titus, welchem Plinius ſein ganzes „opus diffusum eruditum“ dedicirt hat.

Von den Werken des großen Polyklet nennt Plinius als in Rom befindlich einen Herkules und die Astragalizontes, die Knöchelſpieler; letztere, wie er bemerkt, nach dem Urtheile der Mehrzahl das vollendetſte Kunſtwerk. Wie wenig und doch zugleich wie viel fehlt dieſem Ausſpruche bis zu einer Lobpreiſung, wie ſie dem Laokoon zu Theil ward! Und ſiehe, dieſe Astragalizontes ſind zufällig im Atrium des Titus Imperators aufgeſtellt. In demſelben Buche des Plinius wird an die Aufzählung der griechiſchen Künſtler, welche Schlachten des Attalus und Eumenes gegen die Gallier dargeſtellt, und an den Namen Pythis, welcher um Eines Bildes willen noch mitgenannt wird, die Nachricht angeknüpft, daß die ausgezeichnetſten, gerade die ausgezeichnetſten der angeführten Werke durch Veſpaſian im Friedenstempel geweiht wurden. Eine Stelle im 35ſten Buche eifert gegen die Wandmalerei, welche einem Apelles und Protogenes gänzlich fremd geweſen. Nichtsdeſtoweniger werden unmittelbar darauf zwei berühmte römiſche Wandmaler, Arellius, der kurz vor Auguſt, und Amulius, der unter Nero gelebt, mit dem gehörigen Lob und Tadel bedacht. Nach ihnen, ſo heißt es weiter, ſtanden Cornelius Pinus und Accius Priscus in Anſehen, von welchen der Letztgenannte dem Stile der Alten, natürlich der guten Alten, nahe kam. Beide aber wurden bei der Wiederherſtellung des Tempels des Honos und der Virtus durch Imperator Veſpaſianus Auguſtus beſchäftigt. In den zuletzt angeführten Stellen des Plinius dürfte auch der Seitenhieb auf Nero nicht

zu übersehen sein. War Schmähung doch von jeher die Würze der Schmeichelei, der eigentliche haut goût des Opferbratens. Jene herrliche Elite von Statuen, die Vespasian im Friedenstempel weihte, hatte vorher einem Nero zur bloßen Befriedigung eines kaiserlichen Privatluxus gedient. Gewaltsamer Weise hatte er sie zusammengeschleppt und dann in die Gemächer seines goldenen Hauses vertheilt. Dasselbe goldene Haus war für die Kunstthätigkeit des obengenannten Malers Amulius nicht etwa ein erwünschter Spielraum, sondern ein wahres Gefängniß gewesen. Zu anderen Schöpfungen, an welchen, wie man aus der Stelle herausfühlt, auch das größere Publikum sich hätte erfreuen können, blieb ihm weder Zeit noch Kraft. — Von Cäsar wird es als ein Verdienst um die Bekanntschaft des Volkes mit der klassischen Malerei Griechenlands angeführt, daß er Gemälde wie den Ajax und die Medea des Timomachus vor dem Tempel der Venus Genetrix öffentlich aufgestellt; und die Rede, in welcher M. Agrippa vorgeschlagen hatte, alle Statuen und Gemälde Roms für Staatsgut zu erklären, heißt ein Prachtstück von Beredtsamkeit und würdig des größten der Bürger. Schwerlich war bloßer Kunstenthusiasmus das Motiv des Agrippa.

Unser Plinius indessen kann bei dieser Gelegenheit den Stoßseufzer nicht unterdrücken, wie viel besser es gewessen wäre, in den Vorschlag des größten Bürgers einzugehen, als Statuen und Gemälde in das Exil der Villen zu verstoßen. Ja, in einer andern Stelle verschweigt er uns auch das Schicksal des Lysippischen Apoxyomenos in Rom nicht, welchen der eben genannte M. Agrippa vor seinen Thermen geweiht, Tiberius zum Schmucke des kaiserlichen Schlafgemachs hinweggenommen hatte, durch den lauten Unwillen des Volkes jedoch seiner früheren Stelle zurückzugeben sich gezwungen sah. Was sollen wir nun zur domus Titi, zum Palast des Titus sagen, der das größte Kunstwunder in sich schließt? Mag Titus das rhodische Künstlerkleeblatt für seinen Palast beschäftigt, oder nur ihr Meisterwerk demselben vorbehalten haben, — wie weit steht er hinter Cäsar und M. Agrippa zurück, wie wenig hat er auch nur die Rede des Letzteren im Sinne des Plinius beherzigt!

Jenes zweite Prachtſtück rhetoriſcher Kunſt endlich, den Tore Farneſe, führte Plinius faſt unmittelbar vor dem Laokoon des Titus an, und zwar als in der Sammlung des Äſinius Pollio befindlich. Er nennt da den Namen eines Mannes, welcher ſeine Bibliothek und ſeine Kunſtſchätze der öffentlichen Beſchauung und Benützung gewidmet hatte, eines Mannes alſo, will uns bedünken, der durch nutzenbringende Begeiſterung für Wiſſenſchaft und Kunſt, durch echten Bürgerſinn wohl würdig wäre, einem M. Agrippa, dieſem größten der Bürger, an die Seite zu treten. Nichts weniger als dies giebt Plinius zu verſtehen. „Pollio Asinius," heißt es ebendaſelbſt, „ut fuit acris vehementisque, sic quoque spectari monumenta sua voluit." Und dieſe ſeine pſychologiſche Bemerkung findet erſt hier, gleichſam in der Hofatmoſphäre des esquiliniſchen und palatiniſchen Hügels ihre Stelle, wiewohl früher ſchon mehrfach der Kunſtſammlung des Pollio, und zweimal ſeiner Gründung der erſten öffentlichen Bibliothek, und dieſer ſogar rühmend gedacht ward.

Zur Erklärung
griechiſcher Vaſen- und etruskiſcher Spiegelbilder.

Lemniſche Kabiren?

(Kunſtblatt 1844. Nr. 87.)

Nicht blos durch den raſchen Zuwachs neuer Funde wird der Archäologe von Tag zu Tag zu neuen Forſchungen angeregt. Manches längſt gekannte Werk von größerem oder geringerem Belange erwartet noch ſeine Erklärung; und doch ſind auch auf dieſem Felde gerade die ſcheinbar ſchwierigſten Räthſel nicht ſelten auf die einfachſte Weiſe zu löſen. Als Beiſpiel kann das Gemälde einer ſiciliſchen Vaſe alterthümlichen Styls, mit ſchwarzen Figuren auf hellem Grunde, dienen, welches zuerſt von Ghriſie bekannt gemacht, den deutſchen Archäologen beſonders aus Welcker's Trilogie geläufig iſt, und nun durch Aufnahme in Lenormant's und Witte's elegantes Vaſenwerk auch wohl in weiteren Kreiſen hie und da eine flüchtige Frage nach dem Sinne dieſer ſeltſamen Darſtellung veranlaſſen mag [1]).

Das Bild iſt folgendes. In der Mitte ſehen wir auf einem unverhältnißmäßig hoch aufgebauten, aber keineswegs architektoniſch gegliederten Unterſatze ein großes keſſelartiges Gefäß. Nebenan ſteht ein einfach gekleidetes Weib, das Haupt geſenkt und mit dem Zeige-

[1]) Vergl. die Kupfertafel zu S. 261. in Welcker's Trilogie und Elite des monuments céramographiques par Lenormant et de Witte I. pl. 51. In ſehr verkleinertem Maaßſtabe bei Guigniaut religions de l'Antiq. trad. de l'Allem. du Creuzer pl. 131. nr. 287 und in Creuzer's Symbolik, 3. Ausgabe, III, 1. pl. 2. nr. 7.

finger der rechten Hand nach dem Grunde jenes Apparats deutend, während sie die gehobene Linke flach an einem in die Höhe gehenden zangenartigen Instrumente ruhen läßt. Den Schluß dieser linken Seite des Gemäldes bildet eine nackte männliche, in der rechten Hand mit einem Hammer bewehrte Figur. Sie schreitet hinweg, aber der Kopf, der Oberleib mit hinaufgeschobenen Schultern, und die linke gehobene Hand bleibt rückwärts gewendet, demselben Gegenstande zugekehrt, welcher jene weibliche Figur beschäftigt. Befremdender noch ist die Gruppe, welche die entgegengesetzte Seite des Bildes füllt. Ein nackter Mann in der Vorderansicht sitzt mit auseinandergestellten Beinen da, in der Linken über den Schooß eine Stange haltend und den rechten Arm frei über das Haupt gebogen. Zwischen ihm und jenem Kesselapparate steht die Hauptfigur des ganzen Bildes, als solche durch reichlichen Bart, durch lang niederrinnendes weißes Haupthaar und einen feinfältig umgeschlagenen Mantel erkennbar. In der Linken hält der Alte senkrecht einen Stab vor sich hin, welcher eben in einem Kopf zu enden scheint, den Boden aber nicht berührt und folglich nicht als Stütze dient. Seine Rechte ist flach über den gebogenen Arm des sitzenden Mannes ausgestreckt.

Nach Welcker bezieht sich dieses Bild auf Weihungen der lemnischen Kabiren. Unter Handauflegung spricht der Priester die übliche Formel über den neuen Prometheus, an welchem Hephaistos oder Kabir mit Handschellen und einer Art von Fußblock die scheinbare Strafe vollzogen hat, während ein Krater schon auf das kabirische Trinkgelage hinweist, welches den Dulder nach seiner Erlösung empfangen wird. Welcker hat diese Deutung nur vermuthungsweise und zweifelnd ausgesprochen. Indessen hätten sich die neuen Herausgeber gar wohl bei ihr beruhigen können, wie dies auch von dem französischen Uebersetzer der Symbolik und von Creuzer selbst in der dritten Ausgabe dieses Werkes geschehen ist. Statt dessen lesen wir nun, daß unser Gemälde nach dem Vorbilde eines Satyrdramas die Werkstatt des Vulkan im Innern des Aetna vorstellt. Die Hauptfigur ist dieser Gott selbst, und das Grau seiner

Haare erinnert an den ewigen Schnee des Feuerberges. Die ruhende Figur ist nun ein Cyklop, welcher, von der Arbeit erschöpft, sich den Schweiß von der Stirne wischt. Da aber Schweiß, wie hier behauptet wird, auf Griechisch ὕδρος heißt, so wird nicht ermangelt, auf den Gleichklang mit dem Worte μύδρος hinzuweisen, denn eine Eisenbarre, was freilich richtig ist, hält der Erschöpfte in der Linken. Eisenbarren stehen dann wieder in Beziehung zu jenen Amboßen, welche, an die Füße der Juno gelegt, eine Anspielung auf das Getöse des Donners erhalten. Der Sturz des Hephaistos selbst bedeutet das Feuer des Blitzes, welches aus den Wolken zur Erde stürzt, und alles dies soll anwendbar auf dieses Vasenbildchen sein. Es erinnert an die Werkstatt des Vulkan im Innern des Aetna, an die Ausbrüche dieses Berges, an sein unterirdisches Getöse, überhaupt an alle Phänomene vulkanischer Natur.

Die Werkstatt des Vulkan war ein den alten Künstlern geläufiger Gegenstand. Aber wo immer sie bis jetzt uns vor Augen kam, da wird, wie es sich für eine Werkstatt geziemt, obwohl auch Klappern zum Handwerk gehört, ein Werk geschaffen, ein Reelles. Man schmiedet die Blitze des Zeus, die Fesseln des Prometheus, die Waffen des Achill. Ein bloßes unterirdisches Gekoller, oder den ganzen Vulkanismus über Bausch und Bogen vorzustellen, ist wohl nie einem Griechen, geschweige denn einem schlichten Topf- oder Vasenmaler in den Sinn gekommen.

Der wunderliche Apparat in der Mitte unseres Bildes ist schon von E. Braun mit dem Schmelzofen der Erzgießerei einer Volcenter Kylix verglichen worden [1]). Eine Analogie findet statt. Doch könnte sie leicht von Neuem irre leiten. Der fragliche Gegenstand, um es gerade heraus zu sagen, ist nichts Anderes als Kern und Mantel eines Gußmodells, aus welchem, wie die unteren Linien, so roh und flüchtig sie auch geführt sind, deutlich genug zu erkennen geben, ein Bildwerk, eine Statue in sitzender Haltung hervorgehen soll. Der große oben angebrachte Kessel, welcher, wie jedes

[1]) Bulletino dell' instit. di corr. arch. 1835, p. 167.

rund umſchließende Gefäß, an ſich ſchon die Veranlaſſung einer Flüſſigkeit erregt, wird hier das bereits in Fluß gebrachte Metall enthalten. Der Schmelzofen und der Heizapparat ſind nur angedeutet. Denn richtig haben die neueſten Herausgeber in jenem zangenförmigen Werkzeug, welches mit einem weiter oben ſichtbaren Stangenwerke in Verbindung ſteht, die Schwengel eines Blasbalgs erkannt. Dieſe hat die einzige weibliche Figur des Bildes ſo eben noch in Bewegung geſetzt, läßt ſie aber nun, von einem plötzlichen Gedanken überraſcht, mechaniſch ihrer Hand entgleiten. Mit der Rechten deutet die Geſchäftige nach dem Grunde des Modells und forſchend folgt das Auge des geneigten Hauptes derſelben Richtung. Sie erwartet ängſtlich zweifelnd, ob das rinnende Erz die Form in allen ihren Theilen füllen wird. Denſelben Zweifel an dem Gelingen des Werkes, beſchwichtigt jedoch durch das Bewußtſein der echten Handwerksſeele, das Ihrige gethan zu haben und den weitern Erfolg getroſt den ſonſt noch Betheiligten überlaſſen zu dürfen, drückt offenbar auch die komiſch lebhafte Geberde der nächſten männlichen Figur aus. Das hammerartige Werkzeug in der Rechten dieſes Geſellen zeigt, daß er es iſt, welcher die Armatur des Modells verfertigt und den Mantel befeſtigt hat. Nun er das Seinige gethan, tritt er, bedenklich die Achſeln zuckend, ab, das Haupt und die verneinend geſticulirende Rechte nach dem Gußapparate zurückgewandt.

In dem bisher Geſagten iſt auch der Schlüſſel zur Erklärung der beiden noch übrigen Figuren gegeben. Daß die ſitzende Figur nicht wohl als gefeſſelt betrachtet werden kann, iſt ſchon in dem angeführten Vaſenwerk erinnert; aber eben ſo wenig wiſcht ſie ſich den Schweiß von der Stirne. Selbſt mit jener bekannten Haltung der Ruhe hat dieſer frei, ohne aufzuliegen, über das Haupt gebogene Arm nichts zu ſchaffen. Gerade über dieſen Arm aber kommt die ausgeſtreckte Rechte des Alten zu ſtehen. Sie iſt ganz offenbar, ſo wie der geſpannte Blick deſſelben, einem fernen Augenpunkte zugekehrt. Dieſer aber wird, da unſer Bild um die Vaſe einen Kreis beſchreibt, kein anderer ſein, als das mehrbeſprochene Modell in der Mitte deſſelben. Daß dieſes durch die zwei erſten Figuren des Bildes eigentlich

verſtellt wird, daß die Höhenverhältniſſe ſich nicht mit mathematiſcher Genauigkeit entſprechen, kommt natürlich bei Werken dieſer Art nicht in Betracht. Der höchſt naive und echt dramatiſch entwickelte Gedanke dieſes unſcheinbaren Bildes wird nun folgender ſein. Mit dem Guſſe eines Erzbildes ſind Meiſter, Magd und Geſellen beſchäftigt, jener als ruhig überwachender Verſtand, dieſe in körperlicher Werkthätigkeit begriffen und das Gemüth theils mehr theils weniger betheiligt. Der Guß iſt in vollem Gange, die Magd läßt den Blasbalg ſtille ſtehen, das Gelingen des Werkes wird bezweifelt. Da recapitulirt nun der Meiſter in Gedanken das ganze Geſchäft. Der Geſelle am rechten Ende des Bildes, welcher in der Linken eine neue Metallbarre bereit hält, um nöthigenfalls den Guß zu verſtärken, ahmt mit ſeiner Stellung das Modell der unter dem Mantel verborgenen ſitzenden Figur nach. Die ausgegrätſchten Beine geben die größte Breite deſſelben und die über das Haupt gebogene Rechte das Maaß der Höhe an, welches die eigene natürliche Dimenſion des Burſchen nicht erreicht. Mit vorgeneigtem Haupte und geſpanntem Blick viſirt der Meiſter über ſein zweites lebendiges Modell hinweg nach dem thönernen hin, welches ſich eben füllen ſoll, und verſäumt es nicht, an dem Maaßſtabe, welchen er in der Linken emporhält, zugleich mit dem Daumen nachzurechnen.

Die ſiciliſchen Paliken.

(Kunſtblatt 1845. Nro 37[1])

Ein richtiges Gefühl hat die Herausgeber des neuen franzöſiſchen Vaſenwerkes geleitet, wenn ſie dem zuletzt von mir beſprochenen Bilde unmittelbar ein Vaſengemälde deſſelben Styles folgen laſſen, deſſen erſte Erklärung unter den deutſchen Gelehrten zu einer Controverſe führte[2]).

Aus dem Grunde des Bildes ragen der Kopf, und mit ausgeſpreizten Fingern die beiden Hände eines rieſigen Weibes hervor. Von jeder Seite ſchreitet ein nackter bärtiger Mann herbei, um mit dem Schlage ſeines hammerartigen oder, wie es ſcheint, zum Zerſpalten eingerichteten Werkzeugs jenes Rieſenhaupt zu treffen. Der eine derſelben hat bereits den Scheitel berührt. Zwei Säulen doriſcher Art an den beiden Enden ſind wohl nur beſtimmt, den ganzen Raum als einen geſchloſſenen zu bezeichnen.

Auch dieſe merkwürdige Vorſtellung iſt bekanntlich zuerſt von Welcker beſprochen worden[3]). Er ſah in ihr die Geburt der ſi-

---

[1]) Vergl. F. G. Welcker, Griechiſche Vaſengemälde. Gening. 1851. S. 239 ff. Anmerk. d. Herausgebers.

[2]) Siehe die Zeichnung: annali di corr. arch. 1830. tab. d'agg. I. und élite des monuments céramographiques par Lenormant et de Witte I. pl. 32.

[3]) Annali t. I. p. 245 seq. Zimmermann's Zeitſchrift für Alterthumswiſſenſchaft. 1838. p. 235 ff.

eiliſchen Paliken, der Söhne der Thalia und Enkel des Hephaiſtos; und gewiß, der Gedanke, daß dieſe mythiſchen Weſen nur die Schmiedehämmer ſind, als Paar gedacht, wo einer ſtets nach dem andern wechſelweiſe herankommt, iſt ſo geiſtvoll, ſo ganz der keck naiven Beſchauungsweiſe des Alterthums angemeſſen, daß er auch künftig noch jeder andern Deutung gegenüber ſich behaupten wird. Auch die Schwierigkeit, daß die Hammerſchläge der beiden ſo eben erſt gebornen Paliken gegen das Haupt ihrer eigenen Mutter gerichtet ſind, ſcheint gehoben, wenn man dieſe mit Panofka als Almone, als den gleichfalls zur Perſon erhobenen Amboß bezeichnet[1]). Lebhaften Widerſpruch erfuhr indeſſen dieſe Hypotheſe durch Gottfried Hermann, welcher in dem fraglichen Bilde ganz einfach die Schmiedeknechte des Hephaiſtos ſah, durch welche Pandora als ein Thongebilde vollendet wird[2]). Die neueſten Herausgeber endlich ſuchten die Anſichten der genannten Gelehrten zu vereinigen. Sie erinnern an anderweitige Geſtalten des Mythus, welche aus den Händen geboren werden, an die Identität der Daktylenmutter Lyſe, der Erde, der Pandora und Thalia; verzweifeln jedoch an einer directen Erklärung unſeres Bildes, und begnügen ſich damit, in demſelben eine Beziehung auf die Geburt der Kureten und die Formation der Pandora anzuerkennen, welche letztere dann nichts anderes als die Erde iſt, und auf unſerm Bilde, nachdem ſie ſo eben die beiden Schmiede geboren, aus einer formloſen Maſſe zu einem beſeelten Weſen, zur Perſonification der Göttin Erde umgebildet wird.

Die erſte Veranlaſſung, zur Erklärung unſeres Bildes einen weniger gekannten Mythus aufzuſuchen, lag wohl in dem Umſtande, daß der Fuß der einen männlichen Figur aus den Händen der Hauptfigur, von welchen er zum Theil verdeckt wird, herauszuſpreſ-

[1]) Annali 1832. p. 395 sq. 1833. p. 286. Allgemeine Encyklopädie s. v. Paliken.

[2]) De Aeschyli Aetnaeis p. 9 sq. opusc. academ. VII. p. 324 sq. Zeitſchrift für Alterthumswiſſ. 1838. S. 489 ff.

ſen ſcheint. Ich geſtehe aber offen, daß ich hierin mit Hermann nur ein zufälliges Zuſammentreffen ſehen kann. Herbeigeführt wurde es einerſeits durch die Nothwendigkeit, dem Meyſe des Rieſenweibes, wenn er nicht als bloße Büſte erſcheinen ſollte, auch noch die Hände beizufügen, und andererſeits durch die Abſicht, dem einen der hammerbewehrten Burſchen, trotz des beſchränkten Raumes, eine eben ſo ſichere als lebhafte Stellung zu geben. Der zweite kreuzt mit der Ferſe des einen Fußes die Säule, mit der Spitze des andern den Nacken des Weibes, und wenn bei ſeinem Gegenmanne ein paar Zwiſchenlinien fehlen, kann dies bei einem ſo anſpruchloſen, wiewohl geiſtreichen Bildchen von Bedeutung ſein? Ganz gewiß aber ſind die beiden männlichen Figuren nicht im Moment ihrer Geburt gedacht, denn in dieſem Falle würden ſie ihrer angeblichen Mutter nicht zugewendet ſein. In allen Geburtsſcenen der alten Kunſt ſehen wir das Neugeborne, ſei es Minerva, Bacchus oder Erichthonius, ſich vom Vater oder der Mutter hinwegbewegen. Nur durch Trennung vom alten Leben wird ein neues.

Wir haben auch hier die Werkſtatt eines Bildgießers vor uns, und es gilt die Fertigung einer Statue, aber nicht die eines Thongebildes, deſſen Vollendung ja nicht durch Hammerſchläge, ſondern durch den Druck des Nagels erreicht wird. Es gilt die Vollendung eines Erzkoloſſes, und die Thätigkeit der beiden Geſellen kann hierbei nur eine doppelte ſein. Entweder ſie ſäubern die Statue von den Unebenheiten eines nicht aufs Höchſte vollendeten Guſſes, ein Geſchäft, welches auf der bekannten Petcenter Schale durch ähnlich geformte Hämmer verrichtet wird, oder, was ich für das Richtige halte, ſie befreien den Koloß nach vollendetem Guſſe aus ſeinem Mantel; ſie hauen ihn aus der Ummauerung heraus. Der größte Theil deſſelben iſt noch unſichtbar; er iſt in einer Tiefe verborgen, noch feſtgehalten und verhüllt. Nicht ohne Laune werden zur Befreiung eines Koloſſes auch koloſſale Kräfte aufgeboten. Nur mühſam ſchleppt der eine der Geſellen ſein Werkzeug herbei, der andere läßt das geſchwungene Beil niederſinken und weicht zurück, um der Wucht deſſelben, die ihn vorwärts reißt, das Gleich-

gewicht zu halten. Das Haupt aber leicht geneigt und die Hände gebeten, ſcheint der Koloß nun ſelbſt, mit ängſtlich flehender Geberde, aus ſeiner beengenden Hülle und zwiſchen den verderblichen Hämmern emporzuſtreben. Ich fürchte hierbei nicht den Vorwurf, die alte Malerkunſt mit einer neuen Art von Gefühlsſubtilitäten bereichert zu haben. Auf der mehrfach angeführten Volcenter Schale iſt der Geſelle, deſſen Thätigkeit, wenn er ſein hammerartiges Geräth ſchwingt, die Geberde des feindlichverletzenden annehmen muß, mit der Statue des gefallenen und um Schonung flehenden Jünglings beſchäftigt. Die beiden anderen, welche mit Schabinſtrumenten die Schenkel des wohlgerüſteten und zum Kampf ausfallenden Heroen glätten, ſcheinen mit der Striglis einen Kämpfer vom Oel und Staub der Paläſtra zu reinigen[1]).

Noch mahnt mich das archäologiſche Gewiſſen eine Kleinigkeit nachzuholen, welche ich bei der Beſchreibung unſeres Gemäldes überſehen habe. An allen Köpfen nämlich, das Rieſenweib nicht ausgenommen, ſind lange Zweige mit kleinen Blättern zu erkennen. Ich möchte ſie am liebſten für einen bloß willkürlichen Zierrath nehmen, wie wir dergleichen ſehr häufig auf Vaſen alterthümlichen Styls über den leer gebliebenen Raum hingekritzelt ſehen. Möglich iſt es indeſſen, daß auch dieſe, wiewohl zuverläſſig ganz unweſentliche Zugabe, nicht aller Bedeutung entbehrt. Aehnliche Zweige ſehen wir auf der Volcenter Kylix an der Wand der Werkſtatt zwiſchen allerlei Bildern befeſtigt. Sie gehören wohl zum Hausrathe des Handwerksaberglaubens und ſind als Sühnungszweige zu betrachten, welche vielleicht in den verhängnißvolleren Momenten des Kunſtgeſchäftes dem Werke wie ſeinen Fertigern zum unheilabwehrenden Schmucke dienten.

Mit dem bisher beſprochenen Vaſenbilde wurde endlich von Welcker, Panofka und den franzöſiſchen Archäologen, als denſelben Gegenſtand vorſtellend, ein anderes von ſpäterem Style

[1]) Siehe die Abbildung bei Gerhard, Trinkſchalen des königl. Muſeums t. 12. 13. und Panofka, Bilder antiken Lebens t. 8. Nro 5.

und flüchtiger Zeichnung verbunden, welches bereits Passeri herausgegeben hatte [1]). Gottfried Hermann ließ es als ein unauflösliches Räthsel auf sich beruhen, und E. Braun [2]) glaubte es jenen etruskischen Funeralscenen anreihen zu dürfen, in welchen Charon als Quäler der abgeschiedenen Seelen erscheint, eine Hypothese, welche für den ersten Blick das ganze Räthsel auf's Glücklichste zu lösen scheint, bei näherer Betrachtung jedoch, so mancher andern Schwierigkeit nicht zu gedenken, schon den völligen Mangel entschieden etruskischen Gepräges gegen sich hat. Man sehe!

Eine einfach bekleidete Frauengestalt scheint von den Knien abwärts noch in der Erde verborgen zu sein. Das Haupt und der linke Arm sind nach oben gerichtet. Auf diesem Arme aber erhebt sich eine Art von Gewächs, das sich etwa einem Schilfrohr oder einem Baume mit blätterlosen Zweigen vergleichen läßt. Gegen diese weibliche Figur schreiten nun von der rechten Seite zwei bärtige und nur um die Hüften mit einem Schurzfell bekleidete Männer an, ihre Hämmer zum Schlage erhebend; und zwar sind diese, wie man deutlich sieht, gegen das Haupt oder jenen Baum der Jungfrau gerichtet. Dieselbe Richtung nehmen die beiden gehobenen Arme eines dritten bärtigen und kahlköpfigen Mannes, welcher dem Weibe im Rücken steht und fast possirlich den Fuß zum Sprung erhebt.

Die Jungfrau ist wieder eine Erzfigur, von welcher nun die Füße noch verborgen sind, um die nahe letzte Vollendung, die völlige Befreiung aus ihrem irdenen Gefängniß anzudeuten. Wie jener Koloß ängstlich und zagend, so hebt diese Jungfrau sich freudig und keck dem Lichte entgegen. Der vermeintliche Baumstamm aber mit seinen blätterlosen Aesten über dem linken Arm des Gußbildes ist nichts anders, als das Geflecht der Luftpfeifen und Luftröhren; und rüstig sind die Gesellen herangeschritten, um es abzu-

[1]) Picturae in vasculis, tab. 254; vergl. annali 1830, tab. d'agg. K. und élite des mon. céramogr. I pl. 53.

[2]) Annali 1837 p. 368.

ſchlagen. Da der Guß gelungen, wird dies Geſchäft mit leckem Handwerkswitze, es wird als ein Spaß betrieben. Dem kahlköpfigen Meiſter ſelbſt iſt ein Freudenſprung und der wunderliche Wurf ſeiner Hände zu gönnen. Er folgte ſympathetiſch der Bewegung der Geſellen und geſtikulirt nun, als gedächte er, den Abfall des Bildes in ſeinen Armen aufzufangen.

Die Sühnung des Oreſtes

Vaſengemälde.

(Kunſtblatt 1841. Nro. 84).

Die Vaſe, welche ich hiemit zum erſten Male in einer treuen, über das Original genommenen Zeichnung den Freunden antiker Kunſt übergebe, ſah ich wenige Wochen nach ihrer Entdeckung zu Neapel in der Privatſammlung des Herrn Caſanova [1]). Ihrer

[1]) Die Größe des beiliegenden Umriſſes iſt die des Originals, in die Länge 0,357 Meter, in die Höhe 0,223 Meter. Die Verzierungen der Vaſe ſind einfach: um den Rand ein Lorbeerkranz und ioniſche Grunde, unter den Bildern ein Mäander, und zwiſchen ihnen unter den Henkeln Palmetten. — Ich benutze dieſe Gelegenheit, um in der Kürze Nachricht von den übrigen Vaſen zu geben, welche ich mir in Caſanova's Sammlung anmerkte. 1. Vaſen mit ſchwarzen Figuren auf hellem Grunde. Ausgezeichnet durch ſorgfältige Strenge des alterthümlichen Styles waren zwei Oenochoen, von welchen die eine den bärtigen Dionys auf einer Quadriga, die andere eine unbärtige bachiſche Geſtalt mit dem Rhyton auf einem Maulthiere reitend vorſtellt. 3) Lekythos, ſchwarz und roth auf hellgelbem Grunde. Ein ſpitzbärtiger, nur um den Unterleib verhüllter Mann ruht nachläſſig auf einem Lagergeſtell. Unter ihm zur Erde liegt die Leiche eines vollgerüſteten Heroen. An Jenen wendet ſich mit lebhaft beredtem Geberdenſpiele ein vor ihm ſtehender Mann, und ein Sclave kommt mit Schalen oder Becken heran. Ein hohes pflanzenhaftes Geräthe hinter dieſem kann wohl für einen Candelaber zur Bezeichnung einer nächtlichen Scene gelten. Am rechten Ende des Bildes erſcheint noch eine Dienerin, in der Linken einen Henkelkrug, die Rechte geſtikulirend gehoben. Wir haben hier wohl die ſeltene Vorſtellung eines Priamus, welcher um die Leiche des Hector bittet. Die Dienenden bringen ent-

Form nach gehört sie in die Classe der großen Mischgefäße oder Krateren, und würde in der Sprache der italienischen Kunsthändler und Gelehrten als vaso a campana, als Glockenvase, nach der von Panofka und Gerhard aufgestellten Terminologie als Oxy-

weder gastlichen Trank oder das Wasser zur Reinigung des Leichnams. Strenger alterthümlicher Styl. II. Vasen mit hellen Figuren auf schwarzem Grunde. 1) Kleines Deckelgefäß aus Capua. Hellbräunliche Figuren auf schwarzem Grunde, in rohester Zeichnung. Auf einer Säule ruht in bekannter Weise die thebanische Flügelsphinx. Vor ihr sitzen vier Figuren, die eine Hand offen gegen sie emporgehoben, hinter ihr eine fünfte Figur mit derselben Geberde, stehend. 2) Krater mit rothgelben Figuren auf schwarzem Grunde. Auf einem Wagen, der von zwei schwarz- und weißgestirnten, und mit weißen Geweihen geschmückten Hirschen gezogen wird, steht der jugendliche bekränzte Dionys. Er blickt zurück, die eine Hand an die Brust, die andere auf den Sims des Wagenstuhls gelegt. Neben ihm eine weibliche Gestalt, mit der Rechten die Zügel der auch sonst als bacchisch bekannten Thiere lenkend, in der gehobenen Linken die Trommel. Ein nackter bärtiger Satyr folgt, über die Schulter den Thyrsus gelegt, in der Linken den Kantharos. 3) Große Pelike, rothgelb auf Schwarz. Eines der so häufig vorkommenden Bilder, welche gewöhnlich auf den die Helena verfolgenden Menelaos gedeutet wurden. Ein Alter mit dem Scepter steht auf der linken Seite. Auf dem Schilde des Verfolgers ist sein eigenes, oder ein ähnliches Bild in schwarzer Farbe wiederholt, ein raschschreitender Krieger mit rundem Schild und eingelegter Lanze. Die Zeichnung erinnert an die schöneren nolanischen Funde. 4) Großes Oxybaphon aus der Basilikata mit röthlichen Figuren auf schwarzem Grunde, von eben so leichter als sicherer Zeichnung; die Beiwerke sehr sorgfältig und zierlich behandelt. Links erscheint in Chlamys und Petasus Hermes. Neben ihm Perseus, mit Flügelschuhen und geflügelter phrygischer Mütze, vorgebeugt, den einen Fuß in bekannter heroischer Stellung auf eine Erhöhung gestellt. Zwei Lanzen ruhen auf der Schulter. Die Linke hält überdies die Harpe, die Rechte ist gegen Minerva gehoben. Diese erscheint unbehelmt, die Aegis über den linken Arm geschlagen, welcher die Lanze trägt. Was sie in der Rechten emporhält, ist nicht der Helm, sondern deutlichen Spuren nach, welche der Bruch der Vase gelassen hat, das Medusenhaupt. Hinter ihr ein Satyr, welcher die eine Hand vor sein abgewandtes Gesicht hebt, mit der andern über seinen Pferdschweif gelegten Hand auf derbere Weise seinen Abscheu an den Tag legt. 5) Hydria. Feuriges Rothgelb auf Schwarz, im Styl der schönsten nolaner und volcenter Vasen. Ein schlanker, nackter, aber mit großen Flügeln versehener Jüngling stürzt in der Mitte des Bildes kopfüber

haben zu bezeichnen ſein. Den etruriſchen Ausgrabungen, ſoweit die bisherigen Erfahrungen reichen, fremd, findet ſich dieſe Form um ſo häufiger in campaniſchen, apuliſchen und lucaniſchen Gräbern, und ganz beſonders bei Armente. Dieſem letzten Orte verdanken wir das größte und ſchönſte Gefäß der bezeichneten Art, die berühmte Triptolemusvaſe, welche man im vierten Zimmer des königlichen Muſeums zu Neapel bewundert, und nächſt mehreren anderen, zum Theil nun weit zerſtreuten, auch unſer Vaſenbild. Die Figuren zeigen, wie denn die entgegengeſetzte Farbengebung in dieſer Art von Gefäßen überhaupt nicht üblich iſt, ein lebhaftes, von einem röthlichen Schimmer leicht angeglühtes Gelb auf ſchwarzem Grunde. Den Firniß fand ich glänzend, die Maſſe des Thones fein und leicht. Wer Augenzeuge von der Handfertigkeit und wahrhaft naiven Zuverſicht war, mit welcher nicht ſelten das Geſchäft der Vaſenreſtauration in Italien betrieben wird, dem wird auch die Verſicherung willkommen ſein, daß die Vaſe, deren Bild ich gebe, zu der Zeit wenigſtens, als ich ſie ſah und zeichnen ließ, eben erſt aus den ſehr wohlerhaltenen Scherben, ohne weitere Uebermalung und Ergänzung, zuſammengeſetzt war.

Dem dargeſtellten Gegenſtande nach dient unſere Vaſe zu einem neuen Beweiſe, wie geläufig der unteritaliſchen Kunſt die Erſcheinungen der griechiſchen Bühne waren. Sie ſchließt ſich namentlich der Reihe jener zahlreichen Werke an, welche das tragiſche Schickſal des Oreſtes vergegenwärtigen, und wenn unſer Bild auf den Vortheil verzichten muß, erſt durch den Aufwand einer verwickelten Hermeneutik verſtändlich zu werden, oder das Material unſerer Kunſtmythologie materiell zu bereichern, ſo ergänzt es doch den Kreis der Oreſtesſcenen durch ein bis jetzt in Vaſengemälden noch fehlendes Moment, und wird überdies jenen claſſiſchen Werken beizufügen

aus der Höhe in die Tiefe. Neben ihm erſcheinen zwei bekleidete Jungfrauen, von welchen die eine erſchrocken die Flucht ergreift, die andere, beherzter, einen Flügel des Stürzenden faßt, während er ſelbſt an dem Saume ihres Gewandes ſich zu halten ſucht.

ſein, deren Kunſtwerth jeden, auf dem bloßen Stoffe beruhenden Vorzug entbehrlich macht.

Eine architektoniſche Scenerie in der Mitte unſeres Bildes bezeichnet die Localität der Handlung, und dient zugleich, die Hauptfiguren, als in ſich geſchloſſene Gruppe, von der Umgebung zu ſondern, und über die Grundfläche zu erheben. Auf zwei ſtufenartigen Erhöhungen, dem Unterbaue des Heiligthums, ruht, von einer dritten, eben mit einfachem Sims gekrönten Baſis getragen, der delphiſche Omphalos, der Mittelpunkt der Erde. Er iſt auf unſerm Bilde durch beſondere Zierlichkeit ſeiner Eiform, und durch ein architektoniſches Schmuckwerk ausgezeichnet, welches ihn mit ſtark ausgeladenen Blättern knaufartig von der Baſis ſondert. Hieher hat ſich Oreſtes geflüchtet, um von demſelben Gotte, in deſſen Orakelſpruch ihm der Befehl geworden war, an ſeiner eigenen Mutter die Blutrache zu vollziehen, die Entſündigung dieſer That zu erwarten. In der Haltung eines von langer Wanderung und innerer Qual Erſchöpften ruht er auf der Baſis, den Rücken an den Omphalos gelehnt. Nach hereiſcher Weiſe iſt er nackt gebildet. Nur eine Chlamys ſinkt von ſeinen Schultern nieder, vom linken ſtützenden Arme feſtgehalten. An dem ſchmalen, mit Buckeln geſchmückten Riemen hängt die Scheide des Schwertes, welches er, noch von der That her entblößt, in der aufgeſtützten Rechten hält. Hinter Oreſtes ſteht Apollo. Sein Haar iſt, wie ſonſt in der Regel nur auf Vaſenbildern des älteren Styles, am Hinterhaupte in einen einfachen Knoten geſchlungen. Nur der rechte Arm und der Oberleib bleibt von dem weiten, mit reichen Säumen verbrämten und ſternengeſtickten Mantel unverhüllt, welcher, über den linken Arm geſchlagen, bis zu den Füßen niederfällt; ein Attribut des reich ausgeſtatteten Tempelgottes. In der Linken ruht ſcepterartig der heilige Lorbeerbaum, das Sinnbild der ſühnenden und prophetiſchen Gottestraft. Mit der gerade ausgeſtreckten Rechten aber hält Apollo ein Ferkel über das Haupt des Oreſtes.

Mit dem Opferblute dieſes Thieres wurde nach uralter Satzung die Blutſchuld getilgt. So reinigt Circe nach dem Tode des Ab-

ſyrtes die Argonauten[1]), und Apollo bei Aeſchylus ſeinen Schützling Oreſt[2]). Durch daſſelbe Opfer wurden die inneren, ſinnezerrüttenden Folgen der Schuld, der Wahnſinn, gehoben[3]), und das erddurchwühlende, der Demeter und dem unterirdiſchen Zeus geweihte Thier[4]) erhält überhaupt, wie Alles, wodurch ein Agos getilgt wird, unheilabwehrende Kraft. Ferkel werden geopfert, um das junge Leben eines, vielleicht noch von der Geburt her als unrein geachteten Kindes gegen den Einfluß dämoniſcher Mächte zu wahren[5]). Zur Sühnung der Erde ſelbſt ward daſſelbe Opfer vor dem Genuß der neuen Früchte unerläßliche Pflicht, wenn einem Todten noch nicht die letzte Ehre geworden war[6]). Durch Reinigung mögliches Unheil abzuwehren, war auch der Gedanke, wenn in Athen die Bänke der Volksverſammlung mit dem Blute des Ferkels beſprengt[7]), und anderwärts daſſelbe Thier zum Abſchluß eines Völkervertrags oder zur Feier des Ehebundes geopfert wurde[8]).

[1]) Apollon. Rh. Argon. IV. v. 704 ff.

[2]) *Ποταίνιον γὰρ ὂν πρὸς ἑστίᾳ θεοῦ*
Φοίβου καθαρμοῖς ἠλάθη χοιροκτόνοις. Aesch. Eum. v. 274. cf v. 439. 40.

[3]) Plaut. Menaechm. II. 2, 15. Horat. sat. II. 3, 164.

[4]) — — eandem alii Proserpinam credunt, porcamque, ei rem divinam fieri. Macrob. Saturn. I. 12. Das Schwein iſt ganz eigentlich, was hier nicht weiter auszuführen iſt, ein chtoniſches Thier, und hierher gehören urſprünglich ſelbſt die obſcönen Bedeutungen von *χοῖρος* ꝛc. An den chtoniſchen Zeus haben wir wohl bei Theocrit. id. XXIV. 97 zu denken.

[5]) Athenae. deipn. IV. ed. Schweigh. II. p. 44. Ovid. fast. VI. 131 ff.

[6]) Gell. noct. att. IV. 6. Cicero, de legg. II. 22.

[7]) Aristoph. Acharn. v. 44. Eccles. v. 128 mit den Interpreten.

[8]) Paul. Diac. e. Fest. exc. s. v. porci. Varro, de re rust. II. 4. Von Kunſtwerken, welche ſich auf Luſtration durch Umtragen oder Schlachtung eines Ferkels beziehen, bemerke ich nur eine meines Wiſſens noch unedirte Amphora bei Depoletti in Rom, mit ſchwarzen Figuren auf röthlichem Grunde, im verkünſtelten, alterthümlichen Style. Sie wurde bei Cerveti gefunden. Man ſieht einen Zug von vier, nach alter Weiſe ſpitzbärtigen Männern, welchen ſich eine weibliche Geſtalt angeſchloſſen hat, deren ſeltſamen Kopfaufſatz

Das Unheil, welchem Oreſtes bereits verfiel, iſt das Werk der Eumeniden. Wir ſehen dieſe Rächerinnen des Verwandtenmordes auf der linken Seite unſeres Bildes, und zwar in der auf Vaſen und Bildwerken ungewöhnlichen Dreizahl vorgeſtellt. Bildung und Ausſtattung derſelben hat im Ganzen nichts Außergewöhnliches. Ein kurzer, dorifcher Chiton reicht bis an die Knie, am Oberleib durch breiten Gürtel und Kreuzbänder feſtgehalten. Flügel fehlen; doch mahnt auch der Jagdkothurn an die raſche Bewegung, mit welcher die Eumeniden den Mörder, wie ein geſcheuchtes Wild, verfolgen. Auffallend iſt es, daß unſeren Furien jedes Attribut ihres furchtbaren Strafgerichts verſagt iſt, während ſie ſonſt mit Fackeln und Schlangen, mit Schwert, Beil oder Geißel bewehrt ſind. Selbſt dem Haupthaar fehlen die Schlangen. Im Uebrigen ſchwebte unſerem Künſtler unverkennbar die Dichtung des Aeſchylus vor Augen, nach welcher die Eumeniden im Tempel des Apollo, wohin ſie dem Mörder gefolgt waren, von Schlummer überwältigt wurden. Zwei unſerer Furien ſind noch in Schlaf begraben, und neben ihnen ſehen wir eine edle Frauengeſtalt, die eine derſelben an der Hand faſſend, welche das ſchlaftrunkene Haupt geſtützt hat. Ueber den ioniſchen Chiton iſt noch ein ſchweres, reichgeſchmücktes Obergewand geworfen, welches ſich um die Hüften und den linken gehobenen Arm zieht. Es dient dem Haupte zugleich als Schleier und beſtätigt die ſchon aus dem Zuſammenhange ſich von ſelbſt ergebende Vermuthung, daß wir den Schatten der gemordeten Klytemneſtra vor uns ſehen, welcher hier, in einem Vaſengemälde, zum erſten Mal ganz im Sinne des Aeſchylus erſcheint, um die Schlafenden zu neuer Verfolgung ihres verbrecheriſchen Sohnes zu wecken. Auf gleiche Art verſchleiert, und meiſt ſelbſt mit derſelben Haltung der einen halb oder ganz verhüllten Hand, ſehen wir auf Grabmenumenten die dem Tode Verfallenen oder ſchon Abgeſchiedenen vorgeſtellt, bei weiblichen

wir wohl für eine Platte mit Opfergeräth zu nehmen haben. Der erſte der Männer trägt an einer über die Schulter gelegten Stange eine reichgeſchmückte Binde, der zweite in der einen Hand ein Beckel. Alle Männer ſind zugleich Jünglinge. Sie tragen Lorbeerzweige.

Geſtalten wohl in rührendem Doppelſinne zugleich an bräutliche Verhüllung mahnend. Neuerdings iſt zu den bekannten Beiſpielen wiedererſcheinender Schatten der eine Sarkophag des prächtigen Grabes in der Vigna Argeli bei Rom gekommen, welcher den Muttermord des Oreſtes verſtellt. Mitten in die Mordſcene tritt hier, in einer dem Alterthum faſt fremden Weiſe, geſpenſterhaft und nicht blos verhüllt, ſondern wie mit Vorbedacht ſich vermummend, der Schatten des Agamemnon.

Noch fordert die Figur am entgegengeſetzten Ende des Bildes unſere Aufmerkſamkeit. Im kurzgeſchürzten Chiton und dem Jagdkothurn, das Haupt mit der Sphendone geſchmückt, und außer dem Köcher noch mit zwei Jagdſpießen bewehrt, giebt ſie ſich leicht als die Schweſter Apollo's zu erkennen. Denn, wenn der Artemis auf Vaſen etruskiſchen Fundorts oder des alterthümlichen Styles nur ausnahmsweiſe[1]) mit Pfeil und Bogen zugleich der Speer gegeben iſt, ſo ſehen wir ſie um ſo häufiger mit dieſer letzten Waffe, nicht ſelten zugleich in reicher Amazonentracht, auf den Vaſen der Fundorte, in deren Kreis unſer Bild gehört[2]). Nur über das Erſcheinen dieſer Göttin bei dieſer Handlung können Zweifel entſtehen. Am nächſten liegt vielleicht der Gedanke an eine ſymboliſche Anticipation der Zukunft, der letzten Erlöſung des Oreſt durch Entführung der tauriſchen Artemis und ihrer Prieſterin Iphigenia. Eine ſolche Verknüpfung verſchiedener Zeitmomente iſt auch auf Vaſen nicht unerhört, ſei es nun, daß ſie in eine einzige Verſtellung zuſammengedrängt ſind, oder in geſonderte Bilder ein und deſſelben Werkes auseinandertreten. Ein ſchönes Beiſpiel der letzten Art ſah ich auf einer Hydria bei Depoletti in Rom. Sie ſtellt in gelben Figuren auf ſchwarzem Grunde, aber in alterthümlichem Style, auf dem großen Hauptbilde die Entführung der Helena, auf dem Nebenbilde unter

[1]) Wie: Millingen, anc. uned. mon. pl. 9. de Witte, descr. d. ant. d. cabin. Durand. pag. 107. n. 312.

[2]) Z. B. bei Laborde, coll. d. c. Lamberg. II. vign. 11. Auf der großen ruveſer Amazonenvaſe mon. ined. del instit. di corr. arch. II. pl. 30. Millin. peint. de vases I. pl. 46. Gerhard, Berlins ant. Bildw. I. nr. 1019.

dem Halſe den Tod des Priamus und Aſtyanax vor, und knüpft ſo an die erſte verbrecheriſche That den letzten und äußerſten Act eines Strafgerichts, welches ein ganzes Geſchlecht, von ſeinem greiſen Haupte an bis zum letzten Sprößling, vertilgt[1]). Allein, wenn auch Artemis bei Aeſchylus, in deſſen Ideenkreis uns denn doch zunächſt das Bild der Sühnung, der Schatten der Klytemneſtra und die ſchlafenden Furien verſetzen, in das Schuldgewebe des Agamemnon auf eine geheimnißvolle Weiſe eingreift, ſo iſt doch die Sühnung des Oreſtes in der Tragödie der Eumeniden ſo vollkommen geſchloſſen, daß für eine nachträgliche Vollendung durch Artemis und Iphigenia kein Raum bleibt. Ueberhaupt hat Aeſchylus wohl ſchwerlich je eine tauriſche Iphigenie gedichtet. Indeſſen fehlt Artemis auch auf der von O. Jahn edirten lambertiſchen Vaſe nicht, welche, entſchiedener vielleicht als irgend ein anderes Kunſtwerk dieſes

[1]) Bei dürftiger, trockener Formengebung ſind die Bilder dieſer Vaſe ausgezeichnet durch kühne Erfindung und höchſte Energie der Leidenſchaft in Ausdruck und Bewegung. Die That des Paris iſt recht als ἔρκος aufgefaßt. Mit raſchem, ſichern Schritte eilt er dem Wagen zu, der zur Flucht bereit ſteht. Seine Beute trägt er ſchwebend in den Armen, welche er feſt um die Mitte des Leibes geſchlungen hat. In der Rechten hält er zugleich zwei Lanzen. Helena's Angeſicht iſt mit zum Angſtruf geöffneter Lippe rückwärts gewandt; ebendahin beide Arme ſtarr ausgeſtreckt. Das Haupt des Paris wie des Wagenlenkers folgt derſelben Richtung. Blick und Seele iſt noch an die geſchändete gaſtliche Schwelle gebannt. Der Wagen iſt nur zur Hälfte ſichtbar. Die gehobene Linke des Lenkers zeigt, daß die Zügel der Roſſe ſchon gefaßt ſind. Die Rechte trägt einen Speer. Ein weiter, mit einfachem Saum verbrämter Mantel deckt den Rücken. Paris iſt nackt und bartlos. Helena mit dem joniſchen Chiton und einem Mantel bekleidet, welcher über den Schultern einen weiten Bauſch bildet, um über das Haupt gezogen werden zu können. — In der Mitte des kleineren Bildes ſehen wir den Priamus auf dem Altar des Zeus Herkeios ſitzen. Er iſt kahl und bartlos. Mit der gerade ausgeſtreckten Rechten faßt er flehend das Kinn des Pyrrhus, welcher in voller Rüſtung heranſtürmt und eben in Begriff iſt, den kleinen Aſtyanax zur Erde zu ſchmettern. Ein zweiter Krieger dringt mit gehobener Lanze im Rücken des Priamus ein. Dieſer iſt nackt, doch behelmt, und über den linken beſchilderten Arm iſt die Chlamys geworfen.

Gegenſtandes, die Eumeniden des Aeſchylus zur Grundlage hat[1]). Für dieſelbe Göttin dürfen wir auch die weibliche Geſtalt auf einem von zwei Reben gezogenen Wagen halten, welche den Hals der vaticaniſchen Oreſtesvaſe ſchmückt und in der Zeichnung bei Raoul Rochette ausgelaſſen iſt[2]). Umgekehrt dagegen erſcheint auch Apollo neben Artemis in Scenen des Oreſtesmythus, wo wir blos letztere erwarten, und zwar ſelbſt mit dem ſühnenden Lorbeerzweig in der Rechten, ſeiner göttlichen Schweſter gegenüber, auf der durandiſchen Vaſe, welche das Opfer der Iphigenia auf Aulis vorſtellt[3]). Auch in der von Braun edirten Vorſtellung der tauriſchen Iphigenia, fehlt Apollo nicht, hier mit dem Bogen bewehrt, während ſein ſühnender Lorbeerbaum hinter Oreſt emporgeſproßt iſt[4]). Die beigeſchriebenen Namen des Oreſtes, Pylades und der Iphigenia und die ſinnreiche Interpretation des Herausgebers geſtatten über die Bedeutung dieſes Vaſenbildes kaum einen Zweifel. Doch ließe ſich immer noch fragen, ob es nicht irgend eine Sage gab, in welcher die prieſterliche Iphigenia ſelbſt die Reinigung ihres Bruders vollzog; oder Oreſtes fiel vielleicht durch die Prieſterin der Artemis als Opfer für den Tod ſeiner Mutter, wie er ſelbſt im Dienſte des Apollo die Klytemneſtra den Manen ſeines Vaters geſchlachtet hatte[5]). Erſcheint von einer andern Seite das tauriſche

[1]) Vaſenbilder. Oreſt in Delphi ꝛc. Herausgegeben und erklärt von Otto Jahn. Hamburg 1839.

[2]) Die Vaſe iſt jetzt dem gregorianiſchen Muſeum einverleibt, wo ſie im Vorridor der Vaſen ſteht. Abbildungen in den Dissertazioni dell' Accademia Romana di Archeologia. t. II. p. 599 ff. und bei Raoul Rochette, mon. ined. Odyss. pl. 38.

[3]) de Witte, descr. des ant. d. cabinet de Durand. p. 134. nr. 381 und description de la collection de Beugnot nr. 49. Abbildung bei Raoul-Rochette, mon. inéd. Orest. pl. 26. B. cf. p. 127 ff.

[4]) Monumenti ined. dell' instit. di corresp. arch. t. II. t. 43. annali 1837. p. 198 ff.

[5]) Nach einem Fragmente Cato's wird die Sühnung des Muttermordes in Gegenwart der Iphigenia und des Pylades, alſo der Hauptperſonen der bei den Tauriern ſpielenden Fabel, vollzogen — Orestem cum Iphigenia atque

Opfer als reines Gegenstück von dem Opfertode in Aulis, wurde in der Iphigenia längst die Göttin Artemis selbst erkannt, welche in der einen Sage die Sühnung vollbringt, welcher sie sich in einer andern selbst nicht entziehen kann, hatte auch Apollo einst wie Orest der Nothwendigkeit des Knechtdienstes und der Entsündigung sich unterwerfen müssen, so ahnen wir jedenfalls einen höchst bedeutsamen Parallelismus der himmlischen und irdischen Geschwister. Noch in der taurischen Iphigenia des Euripides ist das Interesse des Apollo und der Artemis auf das engste mit dem Schicksale des Orest und seiner Schwester verbunden, und schon deshalb, beiläufig erwähnt, zur letzten Lösung des Knotens das Dazwischentreten einer dritten Gottheit, der Athene, erforderlich.

Indessen soll mit diesen Andeutungen in Bezug auf unser Bild vorläufig weiter nichts gesagt sein, als daß durch diese und ähnliche Vorstellungen, welche theils auf uralten Localerinnerungen beruhten, theils aber auch als bloße Combinationen zu betrachten sind, welche aus jener fruchtbaren Bedeutsamkeit, deren keine Gestalt antiker Religion oder Poesie entbehrt, sich von selbst ergeben mußten, dem griechischen Künstler allenthalben der reichste Stoff geboten war, um einen vielleicht ganz individuellen und blos künstlerischen oder poetischen Zweck zu erreichen, ohne deshalb in das Gebiet der reinen Willkür abzuirren. Ich erlaube mir bei dieser Gelegenheit noch ein Wort im Allgemeinen. Die durchgehende Bedeutsamkeit der griechischen Maler- und Bildwerke soll und kann nicht geleugnet werden. Aber eben so nachdrücklich verwehrt es die Natur einer jeglichen Kunst, in jeder Einzelheit ihrer Producte zugleich ein für sich schon sachlich Bedeutsames zu erkennen, und als materiellen

Pylade dicunt maternam necem expiatum venisse. A. Krause, vit. et fragm. vett. hist. p. 109. Nach Pherekydes hatte Artemis ganz und gar die Rolle übernommen, welche sonst in der Orestessage dem Apollo zugetheilt ist. — — *ὁ δὲ (Ὀρέστης) καταφεύγει εἰς τὸ ἱερὸν τῆς Ἀρτέμιδος, καὶ ἵζει ἱκέτης πρὸς τῷ βωμῷ, αἱ δὲ Ἐριννύες ἔρχονται ἐπ' αὐτὸν θέλουσαι ἀποκτεῖναι, καὶ ἐρύκει αὐτὰς ἡ Ἄρτεμις κ. τ. λ.* Schol. Eurip. Orest. v. 1640.

Zweck anzuſprechen, was vielleicht bloßes Mittel der Compoſition war. Der glückliche Vorzug des antiken Künſtlers beſteht in der Regel nur darin, daß ihm in einer Welt, wo Alles bedeutſam war, ſelbſt zu blos künſtleriſchem, ja techniſchem Bedarf, ein ſchlechthin Bedeutungsleeres gar nicht zu Gebot ſtand. Nie aber, weder der Natur und dem Leben, noch ſeiner Religion und Poeſie gegenüber, konnte es Beſtimmung des Künſtlers ſein, ein ſchon Gegebenes daguerreotypiſch zu fixiren. Vielmehr ſetzt ſeine Werkthätigkeit nur das Verhältniß lebendig ſchaffender Wechſelbeſtimmung fort, in welchem die Poeſie zum Mythus, der Mythus zum Symbol und Cultus ſteht.

In der Mehrzahl der veleenter, in einer nicht geringen Maſſe nolaniſcher, ſiciliſcher und verwandter Vaſen ſcheint im Allgemeinen das plaſtiſche Princip, der Reliefſtyl (gewiß in der älteren Epoche auch die Norm der eigentlichen Malerſchulen, eines Polygnot und Anderer) vorzuherrſchen. Die Vaſen des Kreiſes hingegen, welchem unſer Bild entnommen iſt, gehören offenbar einer Zeit an, wo der Vaſenkünſtler einer Malerei nachtrat, welche bereits zu vollkommener Selbſtändigkeit durchgedrungen war, aber freilich eben deshalb auch ſchon die Keime jener Entartung in ſich trug, welche in zahlreichen, beſonders apuliſchen Vaſen deutlich genug vor Augen liegt. Doch haben uns ſelbſt die Funde Apuliens und der Baſilikata mit Werken beſchenkt, in welchen die höchſte Blüthe griechiſcher Malerei theils nur wenig entſtellt, theils in urſprünglicher Friſche erhalten iſt [1]). Auch in unſerm Bilde fehlt es nicht an einzelnen Verzeichnungen und Mißverhältniſſen. Aber ſie verſchwinden in der unvergleichlichen Harmonie des Ganzen, Uebereilungen einer leichten, geiſtreich gewandten Hand: wie denn dieſelben, an der einen Figur vielleicht mißlungenen Theile an der nächſtſtehenden mit einer auf dieſer Art von Kunſtwerken überhaupt

[1]) Ausgezeichnete Beiſpiele dieſer Art haben wir nun ganz in der Nähe, in der Sammlung Sr. königl. Hoheit des Großherzogs Leopold von Baden. — Vergl. Creuzer zur Gallerie der alten Dramatiker. Heidelberg. 1839. 8.

ſehr ſeltenen Correctheit gebildet ſind. Alle Körperformen ſind von ſchönen Verhältniſſen, von geſunder, geſchmeidiger Kraft, noch unverdorben von jener Weichlichkeit, welche ſich auf Vaſen des Verfalls bald in gebrechlicher Schlankheit, bald in verſchwimmender Breite gefällt; und die Sicherheit und Strenge der anatomiſchen Grundlinien in den Körpern des Apollo und Oreſtes dürfte jede Prüfung beſtehen. Nur das halb in die Vorderanſicht gebrachte Haupt der untern Furie leidet in etwas an der matten Unſicherheit mehrerer apuliſcher Bilder. Das Profil dagegen in den übrigen Köpfen bewahrt unverfälſcht den Typus der griechiſchen Idealbildung; ſtrenger gehalten in den Köpfen des Apoll und der Diana, mit einem Anflug düſtern Sinnes bei Oreſt, von unvergleichlicher Zartheit in dem Haupte der Klytemneſtra. Als eine feine Eigenheit verdient es bemerkt zu werden, daß bei Allen, Apollo und ſeine Schweſter ausgenommen, die Stirne gefurcht iſt. Nur dieſe ſollen als ſelige Götter des Lichts erſcheinen; die ſtrafenden Töchter der Nacht theilen mit den Erdbewohnern die Mühe des Seins. An die Zeit einer unabhängig ſich vollendenden Malerei erinnert, außer den Verkürzungen in der Stellung einzelner Figuren und der leichteren Behandlung der Haare, beſonders auch der Wurf der Gewänder. In den zahlreichen feineren Falten, welche ſonſt oft im Uebermaße, willkürlich verſchwendet, und meiſt ängſtlich behandelt ſind, erkennt man einen zarteren, leicht wallenden Stoff, während die ſchwereren Obergewänder in breiteren Falten niederſinken. Von dem anmuthigſten Schwunge der Linien wird die Geſtalt der Artemis gleichſam in der Schwebe getragen, und die Gruppirung der ſchlummernden Eumeniden in Verbindung mit Klytemneſtra dürfte ſo wenig ihres Gleichen haben, als die naive Naturwahrheit der dritten Furie, welche zwar ſchon ihre Lagerſtatt verlaſſen hat, aber erſt noch durch Dehnen und Strecken die letzte Betäubung des Schlafes zu überwinden ſucht. In der Vertheilung der Figuren endlich, und in der ſorgfältig abgewogenen Füllung des Raumes iſt auch dieſes unſcheinbare Vaſenbild jenem Syſtem von Gewicht und Gegengewicht treu geblieben, welches dem griechiſchen Künſtler

überhaupt ſchon durch das Verherrſchen der Plaſtik, mit ihren unabweisbaren Forderungen der ſtatiſchen Geſetze, geboten war. Der im Schooße ihrer Schweſter ſchlummernden Eumenide entſpricht der ruhende Oreſt, der Klytemneſtra, mit ihrer gehobenen Rechten, der ſchirmende Apoll. Jene Gruppe überwölbt die unten ſchon erwachte Furie, und beide finden ihr Gegenbild in der Geſtalt der Artemis, deren Stelle durch die ſchwere, maſſenhafte Draperie des Apollo zum nöthigen Gleichgewicht gefüllt und verſtärkt wird.

Die Handlung der Oreſtesſühnung ſelbſt, in einer dem bekannten Ritus entſprechenden Weiſe, iſt bis jetzt in Vaſengemälden noch nicht vorgekommen. Nur ein Thongefäß des brittiſchen Muſeums ſcheint hievon, jedoch mit ſehr eigenthümlicher Vorſtellung, eine Ausnahme zu machen [1]). Deſto häufiger begegnen uns in Vaſenbildern theils entſprechende Symbole, theils überhaupt die Zuſtände des delphiſchen Oreſt. Wir ſehen die Furien mit Fackeln und Schlangen ihre Beute verfolgen, und den Flüchtigen bald an den Altar [2]), bald an den Omphalos [3]) geſtürzt. Aber weniger von der Heiligkeit des Ortes, als von eigener Kraft, wenigſtens augenblickliches Heil erwartend, ſucht er mit dem Schwerte, welches das Blut ſeiner Mutter benetzte, an den Rächerinnen des Mordes das Recht der Nothwehr geltend zu machen. Denſelben vergeblichen Kraftaufwand übt er in dem erſten Bilde einer Vaſe der königlichen Sammlung in Neapel [4]). Seine Verzweiflung wird hier durch den Schatten der Klytemneſtra geſteigert, deſſen Spiegelbild die eine der Furien dem Mörder vorhält. Doch ſchon im zweiten Bilde derſelben Vaſe erſcheint auch der verſöhnende Gott, hier zugleich mit dem Attribute der beſänftigenden Leier ausgeſtattet. Oreſtes

[1]) Eine kurze Notiz hievon hat O. Müller gegeben. Dorier I. p. 332.

[2]) Tischbein, vases III. pl. 32. Böttiger, Furienmaske. Kleine Schriften I. t. 6.

[3]) Hamilton, vas. II. pl. 30. cf. Millingen, vases de Coghill. pl. 29. pr. I. Hancarville, coll. II. pl. 30.

[4]) Die Vaſe iſt beſchrieben von Panofka in: Neapels antike Denkmäler I. p. 283; abgebildet bei Raoul Rochette mon. inéd. Orest. pl. 36, 37.

überreicht ihm, auf Selbſthülfe verzichtend, das nun in der Scheide verborgene Schwert, um dafür den ſühnenden Lorbeerzweig zu empfangen, welchen Apollo, zum Tauſche bereit, ihm entgegenhält. In dem von Thorlacius bekannt gemachten Vaſengemälde ſucht der Verfolgte im äußerſten Gefühl ſeiner Ohnmacht, am Omphalos und Dreifuß zuſammengeſtürzt, daſſelbe Schwert, den verrätheriſchen Zeugen ſeiner That, dem Anblick der eindringenden Eumeniden zu entziehen [1]), während ihm zur Seite ſchon Apollo mit dem Lorbeer ſteht und künftigen Schutz mit leicht gehobener Rechte verheißt. Wie in ſtillem Einverſtändniß, an einem und demſelben heiligen Orte weilend, erſcheint Oreſtes an dem Dreifuße ruhend, und Apollo mit Lorbeer und Leier thronend auf einem andern Vaſenbilde [2]). Die Furien ſind hier verſchwunden, deren Entweichen die vaticaniſche Oreſtesvaſe und die ſonſt als die Vaſe des Grafen Pourtalès bekannte darſtellt; beide Werke auch nach einer andern Seite hin, durch den Beitritt der Athene, ſich an die Dichtung des Aeſchylus ſchließend [3]).

In den meiſten der hier genannten Werke berührt die Thätigkeit des Apollo unmittelbar nur den Oreſtes, oder die bloße Anweſenheit des Gottes mit den Attributen des Friedens iſt Bürge ſeines Schutzes. In anderen iſt die Kraft des Gottes, nach einem zweiten äſchyliſchen Motiv, welches ich auch in der Statue des vaticaniſchen Apollo zu erkennen glaubte, abwehrend und bedrohend gegen die Eumeniden ſelbſt gerichtet. Bekannt iſt die Vaſe aus den Funden von Ceglie, auf welcher Apollo, in der Linken den Lorbeer haltend, die Rechte gebieteriſch der mit Schwert und Fackel anſtürmenden Furie entgegenſtreckt [4]). Auf einer apuliſchen Amphore in

[1]) Vas pictum Italo-Graecum. Hav. 1826. O. Müller und Oeſterley Denkmäler der alten Kunſt. II. pl. 13. nr. 142.

[2]) Tiſchbein, vases II. pl. 16.

[3]) Millin. monum. inéd. I. pl. 29. Galerie mythol. pl. 171. n. 623 cf. Vaticaniſcher Apollo. p. 365.

[4]) Raoul Rochette, mon. inéd. Orest. pl. 35. p. 192 ff. und beſonders Gerhard: Berlins antike Denkmäler I. p. 285. nr. 1003

dieſe Handlung noch ausdrucksvoller dargeſtellt [1]). Hinter einem Lorbeerbaum, an dieſer Stelle wohl ein Sinnbild des delphiſchen Heiligthums, dringt eine Furie, beide Arme mit Schlangen umwunden und gerüſtet, auf Oreſtes ein. Dieſer hält, am Omphales auf ein Knie niedergeſtürzt, in der Rechten noch abwehrend das Schwert, in der Linken die Scheide. Das Gefäß zwiſchen ihm und ſeiner Verfolgerin darf wohl für das Geräth und Symbol der Reinigung genommen werden. Der delphiſche Tempel ſelbſt iſt außer dem Omphales noch durch eine Säule und ein Vukranien angedeutet. Am Schluß des Bildes thront Apollo, in der Linken den Lorbeerbaum, in der ausgeſtreckten Rechten den Bogen. Die Stellung der Füße zeigt, daß er im Begriffe iſt, ſich von ſeinem Sitze zu erheben und der Furie mit ſeiner verderbendrohenden Waffe entgegenzutreten. Zum Theil ausgeführt iſt dieſe Bewegung auf der früher ſchon erwähnten lambertiſchen Vaſe, wo überdies nur wenig fehlte, um ihren Apollo der Stellung des vaticaniſchen nahe zu bringen. Denn der linke Arm, um welchen ſelbſt die Chlamys geſchlagen iſt, hält Pfeil und Bogen, die Rechte bleibt frei zu ſprechendem Geberdenſpiel. Zu einem Vergleich mit unſerer Sühnungsvaſe ladet dieſes merkwürdige Bild ſchon als neueſte Entdeckung einer verwandten Darſtellung ein, mehr noch als belehrendes Beiſpiel des bereits entarteten maleriſchen Styles. Für die Scenerie des delphiſchen Heiligthums genügte hier nicht mehr der lakoniſche Ausdruck des bloßen Symbols. Zu dem Omphales und dem Lorbeerbaum ſind noch drei ioniſche Säulen, Dreifüße und Votivſchilder gekommen. Un-

[1]) Die Vaſe gehört zu den Prunkamphoren Apuliens. Ihre Henkel enden oben in Voluten, unten in zierlich gewundene Schwanenhälſe. Von den architektoniſchen Gliederungen des Halſes iſt die erſte und oberſte mit einem Lorbeerkranze, die zweite mit den ioniſchen Ovalen, die dritte mit Palmetten bemalt. Die obere Hälfte des Bauches iſt cannelirt, und das Bild unter ihr gegen den Fuß durch einen Mäander abgeſchloſſen. Die Vaſe iſt wohl dieſelbe, von welcher Ambroſch in ſeiner Abhandlung über die gymnaſtiſchen Vorſtellungen der panathenäiſchen Amphoren eine kurze Notiz gab. Annali dell' instit. di corrisp. arch. 1833. p. 76.

verkennbarer als irgend ſonſt iſt Aeſchylus das Vorbild geweſen; aber eine der erhabenſten Scenen ſeiner Eumeniden wurde zu einem blos theatraliſchen Effecte benutzt. Denn Alles reducirt ſich auf das plötzliche Erſcheinen der Furie und die erſte momentane Wirkung deſſelben. Entſetzt ſucht Pythia zu entrinnen, Apollo ſelbſt weicht unwillkürlich zurück, und ſeine vorgeſtreckte Rechte vermag nur abzuwehren ſtatt zu treiben, während Oreſt ſich an den Dreifuß klammert, und Artemis im Hintergrunde, ihrer göttlichen Würde wenig eingedenk, ſich auf die Zehen hebt, um auch ihrer Seits das ferne Schreckbild in's Auge zu faſſen.

Durch die Oreſtesvaſe von Armento werden die früher bekannten Darſtellungen erſt in einem der weſentlichſten Punkte ergänzt oder, wenn man will, zum Abſchluß gebracht. Denn in ihr iſt das reinreligiöſe Moment der Entſündigung der eigentliche Mittel- und Lebenspunkt, wiewohl ſachlich immer noch gefragt werden kann, ob hier die Sühnung durch bloße Erhebung des reinigenden Thieres wirklich vollbracht wird, oder ob der eigentliche Act als vorhergehend oder folgend zu denken iſt. Das Dramatiſche fällt mit dem Symboliſchen in Eins zuſammen. Oreſtes hat nach langer Wanderung den Tempel des Apollo erreicht, und erwartet, hier zum erſten Mal von den rächenden Blutzeugen ſeiner That nicht aufgeſtört, die Entſcheidung ſeines Schickſals. Die ſchlummernden Eumeniden zu neuer Verfolgung zu wecken, entſteigt die gemordete Klytemneſtra ſelbſt der Unterwelt. Aber während die eine der Furien noch in tiefem Schlaf begraben liegt, die zweite dem Erwachen nahe ſcheint, die dritte ſich bereits von ihrem Sitze erhoben hat, iſt auch Apollo erſchienen und erklärt, indem er mit ſchützend deckender Rechte das Werkzeug der Reinigung über das Haupt ſeines Schutzbefohlenen hält, das vergoſſene Blut für geſühnt und die Schuld getilgt. In der Geſtalt der Artemis erreicht die Handlung, welche links mit dem Schatten der Klytemneſtra, der fortwuchernden, nie ruhenden Folge der Schuld beginnt, wie ihren äußerlichen, ſo den ideellen Endpunkt. Sie nimmt die Stelle ein, welche auf der Bühne der tragiſche Chor füllt, und iſt mit ihrem geſenkten Haupte und

den ruhig auf den Lanzen übereinandergelegten Händen, zugleich das Symbol der andachtsvollen Stille, welche bei jedem religiöſen Acte geboten ward [1]). Das Object dieſer heiligen Handlung aber könnte wohl nicht ſprechender bezeichnet werden, als durch die in ſich verſunkene, jeder Selbſtthätigkeit entäußerte Haltung des Oreſtes, deſſen Blick ſogar weder den rettenden Gott, noch den mahnenden Schatten gewahrt, ſondern einzig und allein auf das Werkzeug ſeiner That gehefte ist. Nicht umſonſt iſt von der Bildung der Eumeniden alles Furchtbare, und ſelbſt jede drohende Wehr entfernt, und keine noch hat den Zauber des Schlummers völlig überwunden. Nur ſchmeichelnd ſcheint ſelbſt Klytemneſtra, eine ſchaurige Peithe der Unterwelt, die Schlafenden zu wecken. Durch die ganze Darſtellung geht ein gewiſſer Zug verſöhnender Milde, und wenn das Vorherrſchen anmuthiger Motive, und ein unverkennbarer Anflug ſentimentaler Stimmung, uns allerdings in die Anſchauungsweiſe einer ſpätern Kunſtepoche verſetzt, ſo ſcheint doch alles, was unſerm Gemälde ein ſo eigenthümliches Gepräge verleiht, mit innerer Nothwendigkeit nur aus dem Grundgedanken des darzuſtellenden Gegenſtandes ſelbſt geſchöpft zu ſein.

Noch wäre ein Wort von der Rückſeite unſerer Vaſe und den beiden übrigen Vorſtellungen der apuliſchen Amphora zu ſagen. Die Averſa der erſteren iſt, wie dies häufig genug, beſonders auf unteritaliſchen Vaſen vorkommt, nachläſſiger gefertigt als die Vorderſeite. Wir ſehen zwei Paare, je eines Jünglings und einer Jungfrau, dieſe in langem, ärmelloſen, am Gürtel übergeſchlagenen Chiten und in zierlichen Schuhen, auch Arme, Hals und Ohren geſchmückt, ein Bild der häuslichen Behaglichkeit. In ihrer Haltung ſpricht ſich die zärtliche Theilnahme aus, mit welcher ſie die beiden, dem bewegteren öffentlichen Leben zugehörenden Jünglinge willkommen heißen. Denn als Paläſtriten geben ſich dieſe ſchon durch ihre Stäbe zu erkennen, und der noch nicht angelegte, ſondern blos um den Arm geſchlungene Mantel, ſo wie die Stri-

[1]) σιγῶσαι.

gilis in der Hand des einen, deuten an, daß beide als eben vom Bade der Paläſtra kommend zu denken ſind. Paläſtriſche Bedeutung hat auch die Binde am oberen Rande des Bildes. Eine innere Beziehung, ſei es ethiſcher oder mythiſcher Art, auf die Darſtellung der Vorderſeite, iſt ſchwerlich anzunehmen. Doch verdient es bemerkt zu werden, daß faſt dieſelbe Vorſtellung auf der Rückſeite der eben angeführten, von Braun erklärten Vaſe verwandten Inhalts, als Gegenbild der tauriſchen Iphigenia, wiederkehrt. Nur daß hier die eine Frauengeſtalt überdies verſchleiert erſcheint, die andere in Geberde und Gewandung an Motive der Aphrodite mahnt und beide Paare ſich gegeneinander bewegen.

Auf der zweiten Vaſe, der apuliſchen Amphora, befindet ſich der ſchon beſchriebenen Oreſtesſcene gegenüber, auf der Rückſeite des Halſes, noch eine zweite Vorſtellung derſelben Dimenſion. Ein drittes Bild von größerem Maßſtabe zieht ſich in ununterbrochener Reihe um den Bauch des Gefäßes. In dem Gegenbilde des Oreſtes iſt die Hauptfigur eine mit einfachem, ärmelloſen Chiton bekleidete Frauengeſtalt. Um den linken gehobenen Arm iſt noch ein Mantel geworfen, welchen ſie, die Raſchheit ihrer Flucht zu erleichtern, mit der rechten Hand aufgefaßt hat; denn ſie wird von zwei, mit der Chlamys leicht drappirten Jünglingen verfolgt. In der einen Hand halten ſie einen Stab, welcher jedoch nicht als Waffe zu dienen ſcheint; die andere iſt Halt gebietend gegen die Fliehende ausgeſtreckt. Jeder Ausweg, ſcheint es, ſoll ihr verſchloſſen werden. Indeſſen geſtattet es die kühne Symbolik der antiken Kunſt, vorauszuſetzen, daß beide Jünglinge als der Fliehenden nacheilend zu denken ſind, und dieſe, nur um eine ſymmetriſch geſchloſſene Gruppe zu bilden und zugleich die Unmöglichkeit des Entrinnens zu verſinnlichen, in die Mitte ihrer Verfolger geſtellt ward. Der Spiegel, welchen die Flüchtige in der Linken trägt, ſcheint abſichtlich dem nächſten ihrer Dränger vorgehalten zu werden. Nicht ferne liegt die Vermuthung, daß die beiden Gegenbilder der Vaſe hier nur zwei verſchiedene ſich entſprechende Scenen eines und deſſelben Mythus ſind. Doch dürften ſich der Deutung auf die von Oreſt

und Pylades verfolgte Klytemneſtra Schwierigkeiten entgegenſtellen.

Beide Bilder ſind übrigens, was ihre künſtleriſche Ausführung betrifft, die Oreſtesſcene ſchon der erſten Anlage nach, von untergeordnetem Werth. Sie nähern ſich bereits den ſchlechteren Werken unteritaliſcher Fabrik. Um ſo verzüglicher, ja unter den Bildern verwandten Inhalts vielleicht eines der ausgezeichnetſten, iſt die größere Vorſtellung am untern Theil der Vaſe, und wenn auch nicht das Werk einer andern, höherbegabten Hand, doch gewiß dasjenige Bild, welches der Künſtler als den Hauptſchmuck ſeines Gefäßes wollte betrachtet wiſſen. Die ſinnreiche Raivetät des einfachſten Grundgedankens, die eben ſo wahr als ſchön gegliederten Formen von ſechzehn Roſſen im feurigſten Schwunge der Bewegung, Alles gewährt den erfreulichſten Anblick [1]).

Wir ſehen ein Wettrennen von vier Quadrigen vorgeſtellt. Zwei Pferde haben an der Hüfte, nach der bekannten Sitte der Alten, Zeichen eingebrannt, das eine ein Theta, wie es ſcheint, das andere einen Delphin. Die Deichſeln der zweirädrigen Wagen ſind in die Höhe gekrümmt, eine Eigenheit, welche man noch heut zu Tage an den ländlichen Fuhrwerken der Italiener bemerkt. Gelenkt werden die Wagen des Wettlaufs, wie die der Apobaten in dem Panathenäenrelief des Parthenon, von weiblichen, mit langen, wallenden, ärmelloſen Chitonen bekleideten Figuren. Die Roſſe anzutreiben, hält die Rechte ſtatt der Geiſſel den Stab. Zur näheren Bezeichnung der Rennbahn dienen zwei ioniſche Säulen, welche jedoch keineswegs als Mehrzahl gelten, ſondern vielmehr nur das Eine Ziel der Bahn bedeuten, welches der Künſtler, um der Klarheit willen, zu verdoppeln ſich genöthigt ſah. Denn, was unſerem Bild ein erhöhtes Intereſſe und ein neues, echt dramatiſches Leben verleiht: es ſtellt einen der unglücklichen Wechſelfälle vor, welche

[1]) Die Länge dieſes Bildes beträgt 0,951 Meter, die Höhe 0,105 Meter. Jedes der kleineren Bilder mißt in die Länge 0,221 Meter, in die Höhe 0,060 Meter.

häufig genug auf jenen Tummelplätzen des Wettkampfes vorkommen mußten und dem Tragiker Sophokles Gelegenheit zu einer der schönsten Episoden gaben. Die beiden ersten Rennerinnen unseres Bildes haben, wie man sich denken muß, das Ziel, eine ionische Säule, erreicht. Dieses wurde, weil beide Wagen nicht neben einander gezeichnet werden konnten, vor dem zweiten Wagen wiederholt. Aber während die erste Wagenlenkerin die Zügel schießen läßt, um im nächsten Moment in rascher und glücklicher Wendung die Säule zu umfliegen, hat sich von dem Viergespann ihrer nächsten und gefährlichsten Nebenbuhlerin eines der Pferde losgerissen, welches nun wild sich bäumend und wiehernd davon sprengt. Erschrocken blickt die Lenkerin nach dem Flüchtling zurück, behält aber Fassung genug, um mit festen Armen den übrigen, noch in der Verfolgung ihrer Bahn begriffenen Rossen Halt zu gebieten. Die nächstfolgende, die dritte im Zug, erklickt das scheue, gefährlich hemmende Pferd, und sucht, wie die zurückbewegte Rechte zeigt, rechtshin von der Bahn abzulenken, während die letzte freudigen Blickes, nur das Ziel im Auge behaltend [1]), ihr den Vorsprung abzugewinnen sucht. Ob dieser Vorfall in irgend einem ominösen Verhältnisse zu den übrigen Bildern der Vase steht, mögen Andere entscheiden. Unser Bild bedarf dessen nicht, um als glückliche und geistvolle Darstellung eines, dem bewegten Leben selbst abgelauschten Momentes, jedes kunsterfahrene Auge zu ergötzen.

[1]) Wie der erfahrene Wagenlenker bei Homer: *αἰεὶ τέρμ' ὁρόων - - - - ἔχει ἀσφαλέως, καὶ τὸν προὔχοντα δοκεύει.* Il. XXIII. 323 ff.

Eine Doppelpallas?

Ein für unsere Archäologen höchst willkommener neuer Fund ist eine doppelte Pallas auf einem und demselben Bilde; das Factum aber vollends einer Doppelgestalt derselben Göttin in Eine mythische Handlung verflochten — ein wahrer Pennswurf. Letztes findet sich auf einem, allem Anschein nach übrigens sehr untergeordneten, unscheinbaren Vasenbilde, das Gerhard beschrieben hat.[1]) Dem thronenden Zeus führt Hermes die Pallas und den Herakles zu, und eine zweite in derselben Richtung schreitende Pallas schließt den Zug.

Daß hier die Einführung des Herakles in den Olymp gemeint ist, kann keinem Zweifel unterworfen sein, und wenn neben der einen Pallas, der Ersten im Zuge, ein Widder schreitet oder steht, so wird dies ganz einfach darin seinen Grund haben, daß Hermes eben der Opferanrichter ist, und für seinen Widder im ganzen Bilde kein anderer Platz da war, als der neben der Pallas. Aber wie nun weiter? eine Doppelpallas, eine Pallas im Dualis; — und jede der beiden Pallasfiguren die veritable Pallas, jede gleichbewaffnet und gleichgewandet. Auch ihre Bewegung muß, der Beschreibung nach zu schließen, wo nicht ganz genau und Strich für Strich, doch jedenfalls eine sehr ähnliche sein. Die Linke der

[1]) Archäolog. Zeitg. Jahrg. IV. S. 303 f. Vgl. S. 361. Ist verschollen in Berlin? zwei Minerven. Berl. 1848.

erſten Pallas, der Erſten im Zuge, iſt frei erhoben, während die Rechte, wie üblich, den Speer hält; die gehobene Linke der zweiten Pallas, der Letzten im Zuge, berührt die Kniee des Herakles, wird alſo gleichfalls gehoben ſein. Herakles dagegen, wie es heißt, berührt mit der ausgeſtreckten Rechten das Gewand der erſten Pallas. Aber hat er es auch wirklich gefaßt? und wie ein Kind etwa, das ſich am Rocke der Mutter hält und weitergeſchleppt ſein will? Ich zweifle! Machen wir lieber einmal ein kleines archäologiſches Experiment, ohne Zauberei, durch bloße Geſchwindigkeit! Denn laſſen wir den Herakles den Schritt ſchwenken, oder drehen wir ihn um, ſo erhalten wir eine beſondere Gruppe für ſich; Herakles und Pallas kommen ſich gegenüber zu ſtehen. Er hat redlich gerungen, ſie treu geſchirmt; Beide begrüßen und beglückwünſchen ſich und wollen ſich vielleicht die Hände reichen, wenn Pallas auch nur die linke, nicht mit dem Speer belaſtete, zu reichen hat.

Doch nun auch weiter vom Erdengrunde hinweg in den Olymp vor das Angeſicht des Zeus! Wir drehen denſelben Hercules wieder um, und er iſt nun der Letzte im Zug. Pallas ſchreitet, wie billig, voran, um mit erhobener Hand ihren Schützling bei dem Könige und Herrn des Olympus anzumelden. Die andre Pallas, die Doppelgängerin, iſt wegzufallen, iſt in Gedanken zu ſtreichen; ſie iſt gar nicht vorhanden!

Der Kampf um Korinth.

(Kunstblatt 1846. Nro. 20.)

Wenn irgend ein Fund auf dem Boden des alten Etruriens bestimmt zu sein schien, ein für allemal zum Beweise zu dienen, daß für die Erklärung antiker Kunstdenkmale weder unsere Vulgärmythologie noch das Hülfsmittel bloß ästhetischer Motive ausreiche, so ist es der merkwürdige Spiegel, welcher den Nachgrabungen bei Teskanella abgewonnen, sich gegenwärtig unter den Schätzen des gregorianischen Museums zu Rom befindet, und zuerst von Kerchhammer herausgegeben und erläutert ward [1]). Die Wichtigkeit des Fundes wurde durch eine Kunst der Gruppirung und Linienführung erhöht, wie wir sie nur selten auf Werken dieser Art zu sehen gewohnt sind. Die bildliche Vorstellung selbst, so wie die Erklärung des genannten Forschers setze ich als bekannt voraus. Letztere müßte ich in ihrer ganzen Ausdehnung wiederholen. Denn wie Kerchhammer's mythologisches System hervorgegangen aus einer feinen, durch reiche Erfahrungen geschärften Beob-

[1]) L'occupation de l'oracle de Delphe par Apollon. Ann. dell' inst. arch. 1839. p. 276 ff. extrait Roma, 1839. und: Apollo's Ankunft in Delphi. Kiel 1840. Der Spiegel ist uns auch abgebildet bei Gerhard, Etruskische Spiegel, I, Tab. 76, mit der Inhaltsangabe: „Apollo und Artemis nebst einer Göttin des delphischen Tempels, vermuthlich Themis. Auf der Mündung des Brustes der Drache Python."

achtung der Natur und der Localitäten des klaſſiſchen Südens, hat ſie mit jenem auch die ſtrengſte, bis in die unſcheinbarſten Einzelheiten durchgeführte Conſequenz gemein. Mir iſt es überdies hier nur darum zu thun, einige Bedenken, und jeder andern, vielleicht glücklicheren Hypotheſe unbeſchadet, meine eigene Vermuthung über den Sinn dieſer Spiegelzeichnung in möglichſter Kürze zur Sprache zu bringen. Ich beſchränke mich deshalb darauf, nur das Hauptthema von Forchhammer's Abhandlung in's Gedächtniß zurückzurufen. Apollo, auf dem fraglichen Spiegel Uſil genannt, kehrt im Frühlinge als Pythios, als Gott der Verdampfung und des Orakels, zu welchem er eben durch die Dünſte der während des Winters gefallenen Waſſer befähigt wird, nach Delphi zurück. Neptun, auf der linken Seite, und Themis, hier mit dem Namen Thesan bezeichnet, auf der rechten, räumen dem neuerſcheinenden Gotte ihre Stelle. Sie waren vor ihm im Beſitz des Orakels geweſen: er als Gott der Erdbewäſſerung im Wintermond, ſie als die Göttin der ſtärkeren Verdampfung durch dichten Nebel.

Enthält dieſe Spiegelzeichnung eine förmliche Reſmegenie des delphiſchen Orakels, warum fehlt das ſtändige Vehikel deſſelben, der Dreifuß? Was in der angeführten Erklärung dafür genommen wird, iſt weiter nichts als der bekannte, auf etruskiſchen Werken jeglicher Art zu den verſchiedenſten Zwecken verwendete Pfeiler mit Voluten. Ueber die Bedeutung der ſitzenden Figur zur Linken des Beſchauers kann keine Frage ſein. Es iſt Neptun durch Beiſchrift, Dreizack und Gewandung. Bei der Hauptfigur in der Mitte des Bildes läßt uns die Verbindung von ſonſt getrennten Attributen, Pfeil und Sonnenſcheibe, die Wahl zwiſchen zwei Bezeichnungen offen. Trug aber Apollo auf etruskiſchen Spiegeln bisher immer die Beiſchrift Aplu, Apulu oder Vultiurh, ſo wird es mehr als zweifelhaft, daß es ſchlechthin wieder ein und derſelbe Gott iſt, welcher hier nun plötzlich als Uſil auftritt. Durch dieſen letzteren Namen erhält der Sonnendiskus den Nachdruck des weſentlichen und die Bedeutung entſcheidenden Attributes. Denn Uſil iſt unläugbar mit dem römiſchen Sol und den grie-

chiſchen Namen Helios und Selene ein und deſſelben Stammes. Helios oder Sol alſo iſt es und nicht Apollo, den wir hier mit dem Beherrſcher des Meeres verkehren ſehen.

Mit Hera hatte Poſeidon um den Beſitz von Argos, mit Pallas über Trözene und Attika, mit Helios endlich um Korinth geſtritten. An dieſem letzteren Orte war, wie die Korinthier erzählten, der Zwiſt dahin entſchieden worden, daß Helios fortan Akrokorinth, Poſeidon den Iſthmus erhielt [1]). Iſt dies, wie ich nicht zweifle, der Gegenſtand unſeres Bildes, ſo liegt vielleicht auch der Grund nicht allzufern, warum die weibliche Figur an der Seite des Sonnengottes Thetis genannt iſt.

Einem Künſtler Etruriens mußte ſich irgend einmal bei der Aufgabe, ein Luxusgeräthe weiblichen Bedarfs, einen Spiegel nach ſeiner Weiſe kunſtreich zu behandeln, die Sage von der Gründung des reichen, üppigen Korinths, dieſer Metropole etruskiſcher Kunſt, und namentlich wohl dieſer beſonderen Kunſtart, von ſelbſt in die Hände ſpielen. Zwei Götter, Neptun und Sol, im Begriff über jenes Areal ſich auseinanderzuſetzen, werden zunächſt ſein Vorwurf. Befähigt aber und bemüht, wie wir aus ſeinem Werke ſehen, nicht blos ein ſachlich bedeutendes, ſondern ein möglichſt ſchönes, ein Aug' und Gemüth anſprechendes Bild zu fertigen, bedarf er ſchon zur bloßen Füllung des Kreiſes einer dritten Figur, dieſes faſt durchgängigen Komplementes der etruskiſchen Spiegelgruppe. Er fühlt auch wohl, daß wir bei dem Anblicke zweier in Streit Begriffener nur ungern ein Drittes begehren, das Object ihres Streites, den Schiedsrichter deſſelben, oder ſonſt eine Geſtalt, welche irgendwie die Zunge der Wage nach der einen oder der andern Seite zu neigen verſteht, und über das nahe Endreſultat keinen Zweifel übrig läßt. Eine weibliche Geſtalt ferner wird begreiflicherweiſe in dem vorliegenden Falle am willkommenſten ſein. Möglich, daß eine ſolche von der korinthiſchen Gründungsſage ſelbſt, die wir vielleicht nur noch aus den flüchtigſten Umriſſen kennen,

[1]) Pausan. II. 1. 6 II. 4. 6.

Caracalla war. Nach einer andern, wahrſcheinlich ſpäteren Deutung derſelben, durch welche man das Ueberwiegen des Aphroditendienſtes auf Akrokorinth zu erklären ſuchte, trat Helios ſeinen Platz wieder an Aphroditen ab [1]). Gewand und Schmuckwerk unſerer Spiegelfigur ſtimmte gar wohl zu dieſer Göttin. Allein wir leſen hier nicht den bekannten Namen der etruskiſchen Aphrodite, Turan, und die ganze Compoſition des Bildes widerſpricht der zuletzt angedeuteten Situation. Doch wie? Kennen wir nicht in demſelben Korinth eine andere hochgefeierte Geſtalt, die hülfreiche Schirmerin der Seefahrt, Leukothea, die Mutter des Melikertes Palämon, zu deſſen Todtenehre man zuerſt die heiligen Spiele auf dem korinthiſchen Iſthmus einſetzte? Ja, dieſelbe Leukothea hatte an der Küſte Etruriens ſelbſt, nicht ferne von Tarquinii, welches einſt den flüchtigen Korinthier Demaratus gaſtlich empfangen hatte, in dem cäritiſchen Pyrgi einen reich ausgeſtatteten Tempel; in Pyrgi, ſage ich, welches, freilich nur im verjüngten Maßſtabe, wie Korinth durch Lage und Befeſtigung ein militäriſch-wichtiger Poſten, durch ſeinen Hafen der Stapelplatz für Seefahrt und Handel war, wie Korinth berühmt durch ſeine Schätze und eben ſo verrufen durch geſchlechtliche Unzuchtigkeit, betheiligt endlich bei der Stiftung von Wettkämpfen, welche von den Cäriten ganz in griechiſcher Weiſe, und zwar urſprünglich als ſühnendes Todtenfeſt gefeiert wurden. Sollte dieſe Leukothea nun nicht in der fraglichen Scene unſeres Spiegels eine paſſende Stelle finden? Und wie natürlich und einfach ergäbe ſich ihre Beziehung zu Korinth! Doch unſerm Künſtler war es zweifelsohne zu Ohren gekommen, daß jene Leukothea in dem fern entlegenen Korinth und dem nachbarlichen Pyrgi, daß jene Mutter des Palämon ein und daſſelbe Weſen iſt mit der altitaliſchen Mutter Matuta, und daß dieſe, gleichviel ob wahr oder falſch, als die Göttin der Tagesfrühe gedeutet ward [2]). Er giebt daher ſeiner korinthiſchen Leukothea denſelben Namen, welchen die Ges eines

[1]) In der zweiten oben angeführten Stelle des Pauſanias.

[2]) Ueber die Identität der Leukothea und Matuta vergl. Cic. nat. De-

Volcenter Spiegels trägt[1]). Er nennt sie Thesan; und wie erwünscht muß es für ihn sein, diese schmucke Gestalt als eine Göttin des Morgens in nächste Verbindung mit dem jugendlich-schönen, und vor Korinth zum ersten Male erscheinenden Sonnengotte bringen zu können! Neptun sehen wir nun bereits auf seinem Felsensitze, dem Isthmus, thronen. Auch Leukothea ist einer bleibenden Stätte gewiß. Dies will der Pfeiler sagen, auf welchen sie in der Haltung behaglicher Sicherheit den Arm stützt. Indem sie aber die Hand zugleich auf der Schulter des Sonnengottes ruhen läßt, heißt sie diesen als den Dritten im Bunde auf dem Boden von Korinth willkommen.

Allein Neptun, der strenge, mürrische Beherrscher des Meeres, hat er sich so ohne weiters gefügt, und wie denn ist es eigentlich zu Vertrag und Theilung gekommen? Auch diese Frage wird von unserer Zeichnung höchst einfach, wiewohl in einer Weise beantwortet, welche hier meines Wissens zum ersten Male in einem antiken Bilde klar vor Augen liegt, und, wäre sie nicht evident, nur mit Schüchternheit angedeutet werden dürfte. Man sehe selbst! In der einen Hand hält Neptun das Scepter seiner Meeresherrschaft, und während er Thesan, welche diesen Blick erwiedert, scharf in's Auge

III, 19. Ovid. fast. VI, 481. Plut. Camill. 5. Lactant. inst. I, 21. O. Müller Etrusker II, p. 56. Kreuzer's Symb. IV, 279, über Matuta als Morgengöttin: Lucret. de rer. nat. V, 655. Non. Marc. I, 337. Prisc. II, p. 17. ed. Colon. 1528. O. Müller l. l. I, 56. Zu weiteren Erörterungen ist hier kein Raum. Vorläufig nur ein einziges Wort. Leukothea wurde gefaßt als die schimmernd Eilende. Dies erklärt es, warum Strabo die Göttin von Pyrgoi *Ἐλήθυια*, d. i. die Kommende, nennt, und macht es eben so wahrscheinlich, daß aus demselben, hier nicht den bloßen allgemeinen Begriff einer Göttin enthaltenden *θεα*, das etruskische Thesan gebildet ward. Leukothea, die Mutter des ringenden Sonnenkindes, ist der erste über das Meer heranzitternde Morgenstrahl; sie ist jenes herrliche Phänomen, welches Cicero, nur in einem andern Momente, vor Augen hat, wenn er sagt: quodque (mare) nunc, qua a sole collucet, albescit et vibrat. acad. II, 34.

[1]) Vergl. über diesen Spiegel E. Braun bull. de l'instit. 1837, p. 73 ff.

faßt, hat er die andere Hand ihr entgegengeworfen, die beiden ersten Finger gestreckt, die anderen geschlossen, die leibhaftige Geberde eines italienischen Moraspielers! Dieselben Finger erhebt Thesan von der Schulter ihres Schützlings. Mit jener frischen, geistesfreien Naivetät also, welche in allen besseren Werken des Alterthums durchblickt, ließ unser Zeichner die beiden Götter durch ein ohne Zweifel landesübliches Fingerspiel die letzte Entscheidung dem Loose anheimfallen [1]). Ist doch in den alten klassischen Sprachen durchweg der Begriff oder das Bild des Looses mit dem des Gewinnens, der Auseinandersetzung, des Besitzes identisch; und die älteste Urkunde griechischer Mythen, Homer, hatte selbst die drei höchsten Gewalten der Welt um ihren Antheil an der Regierung derselben loosen lassen.

Das abenteuerliche Gebilde endlich, welches Forchhammer für Pythen erklärte, dient auf einem andern Spiegel bloß dazu, den um das Bild als Rahmen gezogenen Kranz zu halten [2]). Auch ist ihm hier wie dort eine Stelle angewiesen, welche aus keinem andern Grunde so gern mit Flügelfiguren geschmückt ward, als weil

[1]) Vergl. über dieses digitis micare: Cic. de divin. II, 41. Off. III, 19. 23. Sueton. Aug. 13. mit Casaubonus' Bemerkungen. Varro in Parm. bei Non. Marc. IV, nr. 303. Ptol. Heph. bei Phot. 190, und Mythogr. gr. p. 188. Auf's anschaulichste wird dies Spiel geschildert bei Nonnus, dionys. XXXIV, v. 77 ff. Eros und Hymenäos loosen um den ersten Wurf:

— — — — — — — φιλονείκων δὲ βοώτην
[illegible] ἦεν [illegible] [illegible] δάκτυλα χειρῶν.
καὶ τὰ μὲν ὀφθαλμοῖσιν [illegible], ἄλλα δὲ κοῦρῳ
χειρὸς [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

Auf dieselbe Weise loosen bei demselben Nonnus in seiner Periphrase des Evangelium Johannes die Krieger um das Kleid Christi. Um noch mit einem einzigen Worte auf unsern Spiegel zurückzukommen: in dem oben angegebenen Zusammenhange ist vielleicht auch die Haltung der rechten Hand des Sol nicht zufällig. Indem er den Neptun fixirt, erhebt er leicht den Mittelfinger. Die Deutung läge nahe genug.

[2]) Siehe die Zeichnung bei Gerhard, Etruskische Spiegel I. Tab. 112.

dieſe vor anderen geeignet ſind, die Handhabe des Spiegels mit ſeiner Kreislinie zu vermitteln. Doch laſſen vielleicht die Delphine, welche an unſerem Spiegel dem ſeltſamen Weſen in die Hände gegeben ſind, auf irgend einen, wenn auch nur entfernteren Zuſammenhang mit dem Inhalte des Hauptbildes ſchließen, ſo wenig ſonſt die Künſtler Etruriens auch jene Tummler des Meeres zu ſparen pflegen.

Denſelben geflügelten Schlangenfüßler ſehen wir auf griechiſchen Vaſen des älteſten Stiles, bald allein oder Thierfüßlern gegenübergeſtellt, bald dem Blitze des Zeus unterliegend. Er kehrt auf etruskiſchen Spiegeln, ſowie auf Skarabäen, als die einzige oder Hauptfigur wieder, und ſchmückt in jener Gräberarotte von Tarquinii als Telamon den ſtützenden Pfeiler. Es ſcheint dies eine allgemeinere Form geweſen zu ſein, welche mannigfach zur Darſtellung irgend einer ungeheuerlichen Naturgewalt benutzt ward, wie denn gewiß auch der ſchlangenfüßige Boreas auf dem Kaſten des korinthiſchen Kypſelus der Flügel nicht entbehrt haben wird. Bedeutete nun dieſer Schlangenfüßler bald den gewaltſam entraffenden Nordſturm, bald, wie vorauszuſetzen iſt, einen Typhon oder Enceladus, warum ſollte es auf unſerm Spiegel nicht Briareus-Aegäon ſein, welcher bei Virgil gegen Juviter ankämpft, wie Typhoeus, bei Statius, als himmelſtürmender Gigant erſcheint, und anderwärts an der Stelle des Enceladus unter der Laſt des Aetna ſeufzt[1])? Briareus war es, welcher nach der eben angeführten Sage der Korinthier den Streit zwiſchen Poſeidon und Helios entſchieden hatte. Mochte nun unſer Künſtler noch ein weiteres kennen, oder nur im Allgemeinen von irgend einer Betheiligung des Genannten bei der Beſitznahme von Korinth und vom Iſthmus wiſſen, jedenfalls bediente er ſich nur ſeines guten alten Künſtlerrechtes, wenn er dieſes Ungethüm an die einzige ihm gebührende

1) Virg. Aen. X. 565. Stat. Theb. II. 595 ff. Callim. hymn. in Del. 142. Die Nymphe Aetna heißt ſeine Tochter: schol. ad Theocr. idyll. I. 65.

Um zu dieſen zu gelangen, verfolgt man in nordöſtlicher Richtung einen Feldweg an dem ſogenannten Poggio di S. Paolo vorüber, von deſſen verborgenen Schätzen die Bewohner der Umgegend ſo viel zu fabeln wiſſen. Koſtbares Schmuckwerk aus Gold, welches hie und da in Gräbern, oft dicht unter der Oberfläche des Bodens entdeckt wurde, konnte wohl in dieſem Hügel, deſſen kegelförmige Bildung allerdings einem rieſigen Tumulus gleicht, einen um ſo größern Schatz vermuthen laſſen. Auch erwartet man den bedeutendſten Fund erſt noch von der Zukunft, denn kein echter Chiuſiner zweifelt daran, dereinſt noch das Grab ſeines alten Königs Porſenna entdeckt zu ſehen. Wir indeſſen freuten uns der lebendigen Gegenwart. Ueberall erſchien, wie wir weiter gingen, das heiterſte Bild des geſegneten Toscana. Unſere nächſte Umgebung war theils von ſtattlichen Eichen, theils mit Oel- und Weinpflanzungen bedeckt, jeder Blick in die Ferne traf auf emſig bebaute, jetzt friſch grünende Felder. Frauen und Mädchen im leichten toscaniſchen Strohhut und im Geben die Spindel drehend; Männer ihre hochgehörnten weißgrauen Rinder lenkend, Alles grüßte freundlich, und ſuchte ein flüchtiges Geſpräch anzuknüpfen; doppelt überraſchend für den Fremden, welcher durch längere Zeit an den verſchloſſenen Ernſt der Römer gewöhnt war. Ein munterer Alter ſchloß ſich an, bloß von Neugierde getrieben, wie er ſagte, und um der buona compagnia willen. Nachdem uns noch eine Weile die Stelle gefeſſelt hatte, wo man von der einen Seite den See von Montepulciano, von der andern zugleich einen Theil des Chiuſinerſees überblickt, und wir im Ganzen etwa drei Miglien abwechſelnd in öſtlicher und nördlicher Richtung gegangen waren, erreichten wir einen großen, rings mit Eichen beſetzten Hügel, welchen uns einige als den Poggio Pacianeſe nannten, andere mit dem Namen Sagrivene bezeichneten. Hier war nun Alles vollauf beſchäftigt, die unterirdiſchen Schätze zu heben. Unter einem Aufſeher, welcher jeden Abend im Hauſe Gasuccini's Bericht erſtattet und die kleineren Funde überreicht, waren gegen zwanzig Arbeiter an verſchiedenen Punkten des Hügels vertheilt. Alsbald aber ruhte Hacke

und Spaten, und man ſammelte ſich von der Höhe und aus den unterirdiſchen Kammern, um die neuen nordiſchen Gäſte zu begrüßen. Drei Gräber waren bis jetzt aufgedeckt, alle in den lebendigen Tuff deſſelben Hügels gebauen, und von erheblicher Dimenſion, nicht Behälter, ſondern Behauſungen der Todten.

Das erſte Grab, welches wir betraten, an der nordweſtlichen Seite, war ſchon ſeit mehreren Monaten bekannt. An ein großes quadratiſches, flachgedecktes Vorgemach ſchließen ſich vier kleinere Grabzellen derſelben Form, eine an jeder der Seitenwände und zwei nebeneinander in die Rückwand mündend. Ihre viereckigen Thüren erſcheinen jetzt in roher Form, doch hat gewiß urſprünglich maleriſche Zierde nicht gefehlt. An der Wand der rechten Rückkammer ſind die Spuren eines einfachen Simſes aus abwechſelnd ſchwarzen und rothen Streifen noch nicht ganz verwiſcht. Die Decke der zweiten Kammer dieſer Seite war zerſtört. Jene Bänke der etruskiſchen Gräber, welche je nach verſchiedenen Orten und Zeiten, bald dem unverbrannten Leichnam zum Todtenbette dienten, bald die Sarkophage über die Fläche des Grundes zu erhöhen beſtimmt waren, ſind auch in unſerm Grabe, wie meiſtens, mit dem ganzen Bau aus einer Maſſe gebauen, und treten aus den Wänden gleich einer ſtufenartigen Erhöhung des Grundes vor. Solcher Bänke hat jede der beiden linken Kammern zwei, die Kammer der rechten Seitenwand eine, in der Rückkammer derſelben Wand fehlten ſie ganz; doch befindet ſich eine ſechste im großen Vorgemache ſelbſt, zwiſchen den beiden Thüren der Rückwand. Das Gemach der Linken hatte übrigens noch eine Grabgrotte hinter ſich, und in die rechte Kammer der Hinterwand münden zwei Cuniculi, von welchen der eine mit dem zweiten Grabe communicirt, der andere bis jetzt noch nicht weiter verfolgt werden konnte. Seltſam übrigens hat das Leben in dieſen Todtenbehauſungen gewühlt. An der Oberſchwelle der linken Kammer der Rückſeite ſah man noch deutlich, zur nicht geringen Erbauung unſerer Ciceroni, in dem ſich ſo leicht zu erdigen Theilen zerbröckelnden Tuff den natürlichen Abdruck eines Dachſes.

Bedeutender durch Größe und Eigenthümlichkeit der Conſtruction iſt der nächſte, dem eben beſchriebenen Grabe zur Rechten liegende Bau, die erſt vor wenigen Wochen entdeckte Tomba Rotonda. Sonſt iſt das Viereck die vorherrſchende Norm des etruskiſchen Grabbaues. Selbſt wo die inneren Räume, wie bei mehreren Gräbern von Cäre, Tarquinium, Veiei, Viterbe und Volterra, von Außen im Kreis ummauert und koniſch überbaut ſind, bleibt in der Regel das Todtengemach der herkömmlichen Form getreu. Hier aber betraten wir, nicht wenig überraſcht, einen über anderthalb Mann hohen Gewölbegang, welcher, einen reinen Kreis beſchreibend, in ſich ſelbſt zurückkehrt. Im Centrum hat man einen runden, gegen die Mitte ſich etwas verengenden Pfeiler ſtehen laſſen, welcher dem Gewölbe als Stütze, dem Kreiſe als Axe dient. Er iſt durchaus ſchmucklos; ohne Sockel und Capitell tritt er unmittelbar aus dem Grunde, und geht mit allmälig zum Kreiſe ſich beugenden Linien eben ſo unmittelbar in das Gewölbe des Ganges über. Seine geringſte Stärke mißt in der Peripherie 9 M. 63 C. und die Breite des Ganges beträgt von dieſem Theile an gemeſſen 2,25. Ein Diameter, vom Haupteingange an gezogen, und ein zweiter, dieſen in einem rechten Winkel durchſchneidend, geben die Punkte der vier Hauptthüren des Ganges an. Die dem Haupteingange gegenüberliegende eröffnet ein kleines Gemach, von welchem drei niedrige und ſchmale Gänge ausgehen. Zwei derſelben führen, der eine in geraden, der andere in geſchweiften Linien nach dem vorbeſchriebenen Grabe zur Linken der Tomba Rotonda, der dritte kehrt in dieſe ſelbſt zurück, und mündet zwiſchen der eben angegebenen und der linken Seitenthür. Aehnliche, noch nicht weiter verfolgte Gänge beginnen mit den übrigen Thüren. Ob nicht auch noch weitere Räume über oder unter dieſem ſeltſamen Baue liegen, welchen ſein Grund zur Decke oder das Gewölbe zum Boden dient, wird fernere Nachforſchung lehren. Es iſt eine eigene Empfindung, wenn man dieſe düſtere Halle durchwandert und jeder Schritt volltönend wiederhallt. Doch ſchon jene zahlreichen Gänge bleiben merkwürdig genug. Wir kennen dieſe Cuniculi, als häufig mit den Grabanlagen des Alter-

thums verbunden. Noch vor wenigen Tagen hatte ich die Grotte della Regina bei Toscanella bewundert. Aber in solcher Zahl und Verknüpfung dürften sie wohl auf etruskischem Boden einzig sein. Sie verbinden hier nicht nur eine Reihe entlegener Gemächer zu einem größeren Ganzen, sondern scheinen sich auf die mannigfaltigste Art und zu dem ganz bestimmten Zwecke zu verflechten, den Ruhestörer der Todten und den Plünderer ihrer Schätze irre zu leiten. Unwillkürlich denkt man, in das fernere etruskische Alterthum schon durch die höchst einfache, fast rohe Kolossalität dieses Rundbaues versetzt, an das langgesuchte Labyrinth und das Grab des Königs Porsenna. Wenigstens wurde zuverlässig durch diese oder eine ähnliche Grabanlage die bekannte von Varro und Plinius erhaltene Sage veranlaßt. Vergleicht man die Form des ganzen Hügels mit der Lage der bis jetzt entdeckten Gräber, so kann es kaum eine Frage sein, daß eine ganze Reihe von Todtengemächern ihn nach allen Seiten durchzog, und die Tomba Rotonda wird als ihr Centralpunkt, als das Knäuel des labyrinthischen Fadens zu betrachten sein, so wie sie sich auf den ersten Blick als das älteste dieser Gräber darstellt. Auch an künstlicher Ummauerung hat es schwerlich gefehlt, und ferneren Nachgrabungen mögen vielleicht erhebliche Reste derselben nicht entgehen. So eben war dicht vor der Rotonda das noch fünf Spannen lange Fragment eines ruhenden Flügellöwen aus Kiste (pietra calcarea fetida) im strengsten altertümlichen Style ausgegraben worden. Wir hatten hier ein verlorenes Stück jener ungeheuerlichen Thiergestalten, welche die größeren Grabbauten, wie die Cucumella bei Veii, wie es scheint, zu ganzen Heerden umlagerten. Es läßt auch hier ein ähnliches nicht nur die zunächst liegenden Gräber, sondern auch die Umgegend weitüberrschendes Bauwerk vermuthen. Einer der Arbeiter, welcher indessen fleißig fortgeschaufelt hatte, brachte noch eines jener schwarzen Cinerarien ägyptisirender Art zum Vorschein. Der Deckel mit einem Vogel, der Hals mit dem altertümlichen Haupte geschmückt. Frühere Funde sah ich später bei Casuccini.

Für jetzt erwartete uns das dritte Grab, rechts von der Tomba

Retenta in demſelben Hügel, die neueſte Entdeckung. Es entſpricht in Conſtruction und Größenverhältniſſen dem zuerſt beſchriebenen. Es iſt ſein reines Gegenſtück. Auch hier ein großes viereckiges Veſtibulum, welches ſich an jeder Seitenwand in eine, an der Rückwand in zwei kleinere Kammern öffnet. Todtenbänke aber füllen hier jeden Raum von Thür zu Thür, und nehmen auch in den kleineren Gemächern drei Wände ein. Ueberdies ſind ſie deutlich als Todtenbetten oder Lagerbänke des Triclinium gedacht, und waren, wie beſonders die nachgebildeten Polſter zur Unterſtützung des Hauptes zeigen, urſprünglich ohne Zweifel für unverbrannte Leichen beſtimmt. An den Ecken ſind zierlich die Füße des Geſtells nachgebildet. Auf einem Würfel ruht der Schaft, welcher, nach unten und oben in Voluten ausgeſchweift, mit einer Art von Capitell in Form eines Blumenkelchs gekrönt iſt. Die Thüren der Gemächer haben die ſogenannte ägyptiſche Form, und die vertiefte Einfaſſung der Pfoſten und der Oberſchwelle iſt mit kräftig geſättigtem Roth ausgemalt. Ueberraſchend war mir die einfache Zierlichkeit, mit welcher die Decken der Seitenkammern caſſettirt ſind. Sie geben eine neue Probe, wie mannigfach der Holzbau, deſſen Conſtructionen und Verzierungen man in den Grabgrotten nachzuahmen bemüht war, von den alten Etruskern war ausgebildet worden. Die ganze Decke ruht ſcheinbar auf dem ſchmalen Geſimsleiſten, welcher rings den obern Rand der Wände abſchließt, und in den etruskiſchen Grabgemächern ſelten fehlt. Vier ſehr breite und dünne Balken, oder vielmehr Bretter, deren Länge der Breiten- und Längendimenſion der ganzen Decke entſpricht, dachte man ſich dann ſo übereinander gelegt, daß ſie einen viereckigen offenen Raum umſchließen. Dieſes innere und tiefere Viereck iſt noch mit einem Rundſtabe umrahmt, und bietet entweder, wie dies in der linken Seitenkammer der Fall iſt, einen freien Raum für anderweitige, hier jedoch bereits zerſtörte Verzierungen dar, oder konnte die obige Conſtruction im Kleinen wiederholen, wie wir in den beiden Zellen der Rückwand ſehen. Der Leiſten der Wand und die Bretter ſind roth, der runde innere Rahmen ſchwarz

bemalt. In der rechten Seitenkammer des Vorraumes fehlt jetzt die Decke, an ihrer Stelle erkennt man aber die deutlichen Spuren eines vierten Grabes. Zu längerer Betrachtung feſſelte uns die rechte der beiden hinteren Kammern *). Ihre Rückwand iſt durch eine Thür durchbrochen, welche abermals einen niedrigen Gang eröffnet, der bis jetzt vierzig Ellen weit in die Tiefe des Hügels verfolgt ward. Rechts von dieſer Thür, und an der anſtoßenden Wand, ſind noch die ſpärlichen Reſte eines Gemäldes zu erkennen. Es zog ſich in einem etwa fünf Spannen hohen, von dem untern Raume durch ſchmale ſchwarz und rothe Streifen abgeſchloſſenen Bande rings um die Kammer. Nächſt der Thür iſt noch die Geſtalt eines Mannes wohl erhalten. Er entſpricht in Stellung und Bekleidung jenen Pädagogen und Kampfwarten, welche wir ſo häufig auf Vaſen und unter den Grabgemälden beſonders in der Grotte della Biga bei Corneto ſehen. Ein langes Gewand fällt von der Schulter nieder, den Körper bis über das Knie verhüllend. Mit dem rechten an den Rücken geſtemmten Arme ſtützt er ſich auf ſeinen Krückenſtab. Die Linke iſt gebieteriſch ausgeſtreckt. Vor ihm erſcheinen zwei kleinere Figuren in kurz geſchürztem Gewande, wahrſcheinlich Flötenſpieler, welche in gleicher Proportion auch in dem andern bemalten Grabe von Chiuſi und in der Grotte del Mezzo bei Corneto vorkommen. Eine andere Figur ſcheint jener erſten zu entſprechen. Allen dieſen entgegen bewegt ſich eine Reihe von fünf Jünglingen, jeder in Haltung und Drapirung nur die Wiederholung des andern. Ihr Gewand beſteht blos in einem leichten Mantel, welcher in jener aus anderen Grabgemälden und aus Vaſendarſtellungen bekannten Weiſe in langen ſpitzen

*) Die Größenverhältniſſe des Grabes ſind nach der Meſſung, welche mein freundlicher Reiſegefährte vorzunehmen ſo gütig war, folgende: Die Tiefe des Veſtibulums 4 M., 66. Breite 6,20. Tiefe der linken Seitenkammer 2,85. Breite 2,95. Tiefe der linken Rückkammer 2,92. Breite 2,95. Tiefe der rechten Rückkammer 3,25. Breite 3,12. Die Verhältniſſe der rechten Seitenkammer entſprechen der linken. Die Höhe der Kammern beträgt theils 2,24, theils 2,25. Die Decke des Veſtibulums iſt zuſammengeſtürzt.

Zipfeln über die Arme, und in weiter Schwingung über den Unterleib niederfällt. Die Füße ſind zu lebhaftem Schritt geöffnet, der linke Arm geſenkt, der rechte gegen das Haupt gehoben und zurückgebogen. Man würde an raſche Tanzbewegung, oder einen Wettlauf denken, wäre nicht in der Rechten der einen Figur noch eine Art Stab, d. h. wohl ein Wurfſpieß, zu erkennen. Die Malerei iſt auf den bloßen natürlichen Grund des Tuffs und nur mit zwei Farben aufgetragen, mit Roth für die nackten Theile und Schwarz für die Haare und für die Contouren und breiten Säume der Gewänder. Die Zeichnung hat durchaus ein alterthümliches Gepräge, welches beſonders auch den ſtark pronencirten Profilen der Köpfe, wiewohl nicht in ſchroffſter Conſequenz, aufgedrückt iſt. Alle Linien ſind höchſt einfach, mit großer Sicherheit, gezogen, an den Gelenken eckig, das Conventionelle in den Stellungen jedoch mehr nur an den lebhaft bewegten, als an den ruhig gehaltenen Figuren zu erkennen.

Zur Gemmenkunde.

Ueber die von Creuzer herausgegebenen Marburger Gemmen.

Schreiben von Professor Dr. Anselm Feuerbach an den Herausgeber des Kunstblatts.

(Kunstblatt 1836. Nro. 62).

Erst vor Kurzem haben Sie, verehrter Freund, dem zahlreichen Publikum, welches Ihrer Zeitschrift schon so manche Belehrung dankt, die beiden wichtigsten Werke vorgeführt, welche in der jüngst verflossenen Zeit zur antiken Gemmenkunde erschienen sind[1]). Das eine derselben eröffnet uns in lichtvoller Uebersicht die reichste und berühmteste Sammlung jener kostbaren Reste des Alterthums, das andere beschenkt uns mit wenigen, aber ihrer unbezweifelten Echtheit wegen doppelt bedeutenden Gemmen. Dort war der gelehrten Interpretation durch die große Fülle des Materials die sorgfältigste Auswahl geboten, und der Herausgeber wußte dieser Forderung bis zur Selbstentäußerung entgegenzukommen. Hier freuen wir uns, in Creuzer's vielumfassenden Untersuchungen den Blick nach entgegengesetzter Richtung hin erweitert zu sehen.

In derselben Anzeige haben Sie nicht verfehlt, die Aufmerksamkeit Ihrer Leser auf den Punkt zu lenken, welcher an sich schon den Abhandlungen Creuzer's einen dauernden Einfluß auf das Stu-

[1]) Vergl. im Kunstblatt 1835 Nr. 80 die Anzeige von Creuzer's Schrift: Zur Gemmenkunde, und von Tölken's Verzeichniß der ant. geschn. Steine der K. preuß. Sammlung.

dium der antiken geſchnittenen Steine ſichern wird. Sie haben mit der Geſchichte der Marburger Gemmen zugleich den unumſtößlichen Beweis ihrer Echtheit gegeben. Wie entſchieden Creuzer's Schrift in jene durch einen der größten Kenner des Alterthums angeregte Frage über die mit Inſchriften verſehenen Gemmen eingreift, hat auch ſchon Tölken in der Vorrede ſeines oben angedeuteten Werkes anerkannt. Sei es mir vergönnt, durch ein unbefangenes Wort, zu welchem ich mich eben ſo berechtigt als verpflichtet fühle, eine nähere Betrachtung der Marburger Gemmen von Neuem anzuregen. Vor den Augen des Publikums liegen bloß die Zeichnungen, welche der Herausgeber ſeinem Werke beigefügt hat; eine Vervielfältigung der Abdrücke iſt unmöglich, und der ganze Schatz der Original-Gemmen wahrſcheinlich für immer verloren.

Wie weit jeder, ſelbſt der gelungenſte Verſuch, Werke der alten bildenden Kunſt in Zeichnungen wiederzugeben, hinter ſeiner Aufgabe zurückbleibt, iſt jedem Freunde des Alterthums nur zu ſehr bekannt. Von einem richtigen Grundſatze geleitet, ließ Creuzer ſeine Gemmen, ihrer geringen Dimenſionen ungeachtet, genau in der Größe des Originals zeichnen. So war der allerſchlimmſten Mißhandlung des Antiken vorgebaut, der Entſtellung durch die moderne Sucht willkürlicher Verſchönerung. Auch ſind Wagner's Originalblätter mit der größten Sauberkeit und Treue ausgeführt, und wenn ſie von der Kupferplatte nicht in dieſer ihrer Reinheit zurückkamen, ſo iſt der Grund gewiß nur darin zu ſuchen, daß hier die Aufſicht des Herausgebers fehlte, die ununterbrochene Leitung eines Mannes, welcher durch vielfach wiederholte Betrachtung, durch ein geiſtiges Durchdringen des Originals mit dieſem bis in's Innerſte vertraut geworden iſt. In dem benachbarten Heidelberg, meinem literariſchen Aſyle, habe ich nun durch die freundſchaftliche Güte des Hrn. Geh. Raths Creuzer, welcher ſeit zehn Jahren nicht müde wird, ſeinen ehemaligen Schüler für manche Entbehrung zu entſchädigen, Gelegenheit gehabt, die Originalabdrücke der Marburger Gemmen Tage lang zu betrachten und mit der größten Sorgfalt zu prüfen. Ich glaube Ihnen und Ihren Leſern meine Reſultate

nun nicht länger verenthalten zu dürfen, da Ihre eigene Anzeige mehrere Bemerkungen enthält, welche um ſo eher zu irrigen Urtheilen verleiten könnten, je mehr ſie ſich durch glückliche Combinationen des Gegebenen empfehlen. Betrachten Sie meine Bemerkungen als einen Nachtrag zu Creuzer's Werk, als eine ergänzende Kritik der Zeichnungen. Ich werde mich ſo viel als möglich auf das Nöthigſte beſchränken, und nur bei einzelnen Stücken wünſchte ich Sie zugleich davon überzeugen zu können, daß die Marburger Gemmen auch von Seiten ihres Styls belehrend, und mehrere derſelben durch hohen Kunſtwerth einer ernſten Achtung würdig ſind. Ich darf mir hierüber um ſo mehr ein Wort erlauben, da Creuzer ſich auf einzelne Winke beſchränken mußte, um für Unterſuchungen, welche bei der räthſelhaften Neuheit mehrerer Vorſtellungen nicht in der Kürze abgethan werden konnten, größern Raum zu gewinnen.

Ueber die Zeichnung des Thierſtücks Nr. 1 habe ich außer dem, was ſchon Creuzer in den berichtigenden Nachträgen bemerkt hat, nichts zu erinnern, als daß der nach dem Laube haſchende Bock nicht flach, wie der ſpärliche Schatten des Kupfers erwarten läßt, ſondern wohlberechnet in einer Rundung gehalten iſt, welche zur Vertiefung des Baumes in gehörigem Verhältniß ſteht. Das Bild iſt in allen ſeinen Theilen ſehr glücklich angelegt, um nach der Weiſe der beſten Künſtler die Fläche des Steins weder zu überladen, noch auch blos lückenhaft zu füllen.

Auch das Kupfer der Gemme Nr. 2 giebt im Ganzen einen richtigen Begriff vom Originalabdruck. Nur iſt auf dieſem der Kopf des Löwen, obwohl dem größten Theile nach verwiſcht, deutlicher und in etwas naturgetreuer, als auf dem Abbilde zu erkennen. Ferner ſind die Linien der anliegenden Mähne weniger abgeſetzt und mehr in Einem Zuge kräftig fortgeführt. Ein klarer Begriff von Charakteriſtik in den Hauptconturen, von Belebtheit durch Linien und Gegenlinien iſt bei aller Unbehelfenheit nicht zu verkennen, und die freiſtehenden Mähnenbüſchel am Rande des Halſes, welche im Kupfer nicht genug geſondert ſind, tragen nicht wenig

dazu bei, den Ausdruck der Wildheit, welcher der ganzen Darstellung eingeprägt ist, zu erhöhen. Indessen hat der Körper des Löwen kaum noch eine Andeutung von Muskulatur, und möchte sich dadurch in einem nicht unwesentlichen Punkte von den Thierbildungen auf den alten Münzen von Akanthus unterscheiden, so wenig ich die von Creuzer bemerkte Uebereinstimmung in anderer Rücksicht leugnen will. Jedenfalls weist besonders auch die Bildung des Gras, welche in allen Theilen noch weit unter der Bildung des Thieres steht, diese merkwürdige Gemme tief in das Alterthum der griechischen Kunst zurück. In ihr haben wir nun auch den Anfangspunkt jener Bilderreihe gefunden, welche in den frühesten Epochen vielleicht einen ernsteren Sinn verbarg, und später sich in die Spiele der erotischen Lyrik verlor.

Das Kupfer Nr. 3 ist oberflächlich und läßt wenig von den Vorzügen des Originals errathen. Der thronende Jupiter ist hier im Geiste der würdigsten Ideale dieses Gottes gemacht. Die Gemme war sehr tief geschnitten, die rechte Seite des Gottes mit ihrer völligen Brust- und Rippenwölbung, mit dem fest vorgesetzten und sehr wohlgebildeten Fuße hebt sich im Abdruck kräftig aus der Fläche hervor. Die Proportion, welche nicht nach dem Kupfer beurtheilt werden darf, ist nicht gedrungener und stämmiger, als dies durch die scheinbaren Verhältnisse einer gebeugten Haltung und mehr noch durch den Typus der Jupiterbildung selbst bedingt war. Am Kopfe, der nur in den etwas abgewendeten Gesichtstheilen unkenntlich ward, ist das Haupthaar mit seinen Gegensätzen von flacheren Partien und jenem freiern Lockenkranze, welcher in den Bart übergeht, wohlgelungen. Der linke Fuß weicht mehr zurück, und die Querfalten der Draperie sind bestimmter ausgedrückt. Das um die Schulter und den rechten Arm geworfene Gewand fällt nicht, wie das Kupfer anzudeuten scheint, auf den Thron des Gottes nieder, sondern zieht sich in schöner Wölbung um den Rücken. Was die Linke hält, ist im Abdruck eben so zweifelhaft als in der Zeichnung, deste unverkennbarer der Adler, welcher von den Füßen durch eine bedeutende Lücke abgesondert ist.

Die theilweiſe Unrichtigkeit der Zeichnung Nr. 1 muß zu falſchen Deutungen Anlaß geben. Des hauptſächlichſten Fehlers hat ſchon Creuzer gedacht. Was ſich in der Mitte der Gemme hinter dem ruhenden Pferde erhebt, iſt, in der Zeichnung freilich gänzlich verfehlt, Bruſt und Hals einer brüllenden Kuh oder eines Stieres, und zwar mit großer Wahrheit und einem höchſt lebendigen Ausdruck dargeſtellt. Das Bild gehört zu den vorzüglichſten Thierſtücken, welche mir wenigſtens unter Gemmen bekannt ſind. Das Pferd iſt im Kupfer treuer und im Ganzen gut wiedergegeben. Aber die zweite Linie, welche ſich am Hinterfuße neben dem Hauptcontur deſſelben hinzieht, und Ihnen wahrſcheinlich den erſten Anlaß gab, den Fortſatz zur Fiſchbildung eines Hippokampen zu vermuthen, iſt im Originale nicht vorhanden. Deſſenungeachtet erinnerte ſchon Creuzer mit Recht an jenen freiern poetiſchen Charakter, welchen die griechiſchen Künſtler ſo häufig bei ihren Thierbildungen einer ängſtlichen Naturnachahmung vorgezogen. Ja, das Pferd hat wirklich, und dies mußte Sie in Ihrer Vermuthung beſtärken, in der Bildung des Nerfes und Halſes etwas Hippokampenartiges. Man könnte hier und bei anderen ähnlichen Darſtellungen verſucht werden, eine Anſpielung auf den Schöpfer des Pferdes, den Poſeidon, anzunehmen, und in unſerer Gemme ein Länderſymbol vermuthen. Nur Eines erlauben Sie mir bei dieſer Gelegenheit anzudeuten. Den freieren, phantaſtiſchen Bildungen der griechiſchen Künſtler liegt häufig ein gar ſeltſamer Wechſel und Austauſch der Geſtalten und Formen zu Grunde, und wie z. B. die Schiffe Pferde des Meeres heißen (*καὶ γὰρ αἱ νῆες ἵπποι ἁλός*, Eust. ad Od. I, 174), ſo iſt gewiß auf der andern Seite das griechiſche Schiff mit dem phantaſtiſchen Schnitzwerk ſeiner Vorderen (ſchon Homer kennt die *ἄκρα κορύμβια νηῶν*) nicht ohne Einfluß auf die Bildung jener Geſchöpfe geblieben, auf welchen die Nereiden mit ihren zu Segel geſchwellten Gewändern über das Meer ziehen. Eine Prüfung aus naturhiſtoriſchem Geſichtspunkte, beſtimmte Racen nachweiſen zu wollen, iſt nur in ſehr wenigen Fällen rathſam.

Die Gemme Nr. 5, von welcher nur ein einziger Abdruck, aber glücklicher Weise scharf ausgeprägt und gut erhalten, vorliegt, wünschte ich Ihnen im Original zeigen zu können. Nur entfernt läßt das Kupfer, welches Sie vor Augen haben, die Trefflichkeit seines Vorbildes ahnen. Unrichtig ist hier jedoch nur die Stele gezeichnet, welche man sich nicht unter dem Schwerte verengt und eckig, sondern als Säule zu denken hat, deren Durchmesser in allen Theilen derselbe bleibt. Mich erfüllte dieses unscheinbare Bildchen, je öfter ich zu ihm zurückkehrte, mit immer neuer Bewunderung. Nicht bloß durch seine unbezweifelte Echtheit, sondern auch um seines Kunstwerthes willen, dürfte es fortan der Mittelpunkt jener Gemmen werden, welche uns den Helden der Ilias in den beiden homerischen Katastrophen seines Lebens vor Augen führen. Denn die Richtigkeit von Creuzer's Deutung ist keinem Zweifel unterworfen. Es ist Achilles, der auf Rache für den Tod des Patroklus sinnt. Auf einer, auch von Creuzer angeführten Florentiner Gemme sind die ruhenden Waffen, Schwert und Schild, an einem Felsenriffe befestigt, auf einer andern, jener zierlich vollendeten, wiewohl in Absicht der Charakteristik nicht tadelfreien Gemme, mit dem Namen des Pamphilius, an einem Baume. Auf letzterer ist Achill mit Zitherspiel beschäftigt, wie ihn bei Homer die Gesandten des Agamemnon finden. (Il. IX, 185 u. ff.). In beiden erkenne ich jedoch nur den Achill, im Groll gegen Agamemnon der Theilnahme am Kampfe sich entschlagend. Als Darstellung des ersten Moments, welcher nach dem Beginne der zweiten Katastrophe, dem Tode des Patroklus, jene erste zum völligen Abschluß bringt, und den Achilles in den Kampf zurückführt, sei beispielsweise nur die Gemme genannt, wo Achilles in derselben Stellung (welche zuerst an einem Erheben der Elgin'schen Reliefs erscheint, in den sogenannten Statuen des Jason wiederkehret, und in der tabula Iliaca wieder dem Achilles anheimfällt) schon mit Anlegung der Beinschienen beschäftigt ist. (Von Gippert noch als Cincinnatus angeführt. Dact. Mil. II, nr. 472.) Schwert und Schild sind hier an einer Stele befestigt, welche, wie Tölken (Erklärendes

Verz. d. g. St. S. 285.) richtig bemerkt, die Grabesſtele des Patroklus iſt, und auf einer andern, von demſelben Gelehrten verzeichneten Gemme auch die Urne trägt. Dieſelbe Stele mit Schwert und Helm findet ſich auch neben dem trauernden Achill auf einer dritten Gemme des Baron Stoſch, welche von Winkelmann nicht richtig gedeutet wurde (Descript. d. p. gr. III, 3, nr. 214). Dieſe ſteht mit der Marburger im engſten Zuſammenhange, und ein Hippokamp auf dem Schilde des Heroen muß, wenn dieſer Stein echt iſt, worüber mir freilich die bloße Schwefelpaſte kein entſcheidendes Urtheil erlaubt, auch den leiſeſten Zweifel an Creuzer's Deutung entfernen. Wenn aber Achilles, hier in einer faſt modern ſchwärmeriſchen Haltung auf ſeinen Schild geſtützt, ſich dem Beſchauer entgegenkehrt, ſo iſt das Haupt des Helden auf der Marburger Gemme in's Profil geſtellt, das Auge feſt auf die Stele gerichtet. Nur die Bruſt iſt faſt ganz von vorn zu ſehen, und während der Oberleib ſich in etwas zurücklehnt, tritt der rechte Fuß mit dem Ausdrucke von Kraft und Feſtigkeit in den Vordergrund. Auf dem Kupferſtiche iſt die oberſte Linie des Thorax falſch gezeichnet. Sie ſenkt ſich im Original, wie es die Stellung erheiſcht, von der Rechten zur Linken nieder. Der rechte, auf den Sitz geſtemmte Arm weicht mit der Schulter und dem rechten großen Bruſtmuskel zurück, der linke ruht in gefälliger Beugung nachlaſſend auf dem anderen Fuße, welcher nur mit der Spitze den zur Erde liegenden Schild berührt. Die Muskulatur an Bruſt und Unterleib iſt ſehr verſtändig und in großen einfachen Zügen angelegt. Nur am linken Fuße ſind die Wadenmuskeln (ſelbſt der soleus iſt bezeichnet) beſonders im Vergleich mit der Magerkeit, welche dieſer Theil mit den meiſten zurückweichenden Gliedern auf antiken Gemmen gemein hat, zu ſcharf ausgedrückt. Mit techniſchem Vorbedacht wurde der Schild benutzt, die feinere Ausbildung des ſehr tiefgearbeiteten rechten Fußes zu erleichtern. Die Motive, welche dem Künſtler bei Erfindung dieſer eben ſo einfachen als complicirten Stellung vorſchwebten, waren offenbar dieſe. Der rechte Arm unterſtützt den Oberleib, welcher, in den vorhergehenden Momenten

niedergebeugt, das Bild eines tief in ſich ſelbſt Verſunkenen darſtellte. So ſehen wir den Oreſtes auf einem Vaſengemälde vor der Bildſäule der Minerva (ſ. meinen vatic. Apollo S. 366). Nun hat ſich Achilles aufgerichtet, um im nächſten Moment ſich völlig zu erheben und zum Kampfe zu rüſten. So lange es die Natur der Sache erlaubt, bleibt die Haltung des Körpers in langſamen Uebergängen dieſelbe. Sie gehorcht dem Geſetze einer Bewegung, die durch irgend einen Gedanken herbeigeführt wird, welchen wir lange und ausſchließend verfolgt haben. Ich kann es mir nicht verſagen, noch auf die ſinnvolle Art hinzudeuten, in welcher die Todtenſtele mit Waffenſtücken nicht behängt, ſondern ganz eigentlich bewaffnet und bewehrt erſcheint. Wer die Gemme zum erſten Mal und in mäßiger Ferne ſieht, wird in dieſer Säule dem Helden gegenüber nichts anderes, als einen gepanzerten Krieger oder ein kampfgerüſtetes Palladium erwarten. Der Gedanke des Künſtlers bedarf keiner Erörterung. Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor.

Die Bedeutung der ſechsten Gemme iſt noch zweifelhaft. Ihre Vermuthung eines Anchiſes, ſo ſinnreich ſie iſt, und ſo ſehr ſie durch die Aehnlichkeit, welche unſere Gemme wirklich mit jenem Greiſen in der tabula Iliaca hat, an welche Sie erinnern, beſtätigt ſcheint, würden Sie ſelbſt bei dem Anblick des Abdrucks zurücknehmen. Ja, das bloße Kupfer würde für Sie hinreichend ſein, wenn ich verſichere, daß es in Abſicht der Treue wenig zu wünſchen übrig läßt. Doch iſt die Partie, in welcher Sie den Arm einer nachſchreitenden Figur vermutheten, im Original mit noch größerer Beſtimmtheit, durch ſcharfgezogene Falten, als ein fliegendes Gewand bezeichnet, welches unter dem aufgeſtemmten Arm hervorkommt. Auch werden Sie finden, daß die Faſſung des Steins nur wenig von ſeinem Oval hinwegnahm, wie es denn überhaupt bemerkt zu werden verdient, daß die Künſtler, welche für den Schmuck des Marburger Grabmals zu ſorgen hatten, die bildliche Darſtellung ſo viel als möglich zu ſchonen ſuchten. Die ganze Figur iſt ſichtlich darauf angelegt, unten mit der Stellung der Füße, rechts durch

das fliegende Gewand, links mit dem Stabe und eben mit der Würde des Schreitenden, die gegebene Fläche auf eine dem Auge wohlgefällige Art zu füllen. So bleibt denn für anderweitige Figuren kein Raum mehr übrig. Was unser Krieger auf den Schultern trägt, iſt im Original etwas mehr in die Höhe gerichtet, und beſteht deutlich genug, wie auch ſchon das Kupfer zu erkennen giebt, aus drei nebeneinander gelagerten Partien, wovon die mittlere die beiden anderen an Höhe und Völligkeit übertrifft. Jenes deutet wahrſcheinlich einen Panzer an, und dieſes wären dann entweder nur die beiden Schulterbedeckungen deſſelben, oder auch zwei kleine Schilde, mit dem Panzer zu einer Trophäe verbunden. Eine vierte kleine Rundung, welche auf dem Kupferſtich fehlt, möchte wohl einem Helm angehören. Der Gedanke an einen Mars gradivus oder victor liegt nicht fern, und den Stab in der Linken kann man geradezu für eine Lanze erklären. Da dieſe aber doch einmal, wie unverkennbar iſt, zugleich als Stab und Stütze dient, wovon mir wenigſtens bei einem ſchreitenden Mars kein Beiſpiel gegenwärtig iſt, ſo wird man mit Grund beſſer an weite Wanderung oder eine Wunde denken. Auch würde bei Mars das Haupt behelmt ſein. Noch will ich einen Punkt nicht verſchweigen, der vielleicht zu einer beſtimmteren Erklärung führen könnte. Aus der Geſtalt der Erhöhungen, welche im Abdrucke vom Kopfe der ſchreitenden Figur übrig geblieben, und auch im Kupfer richtig angedeutet ſind, glaube ich mit Gewißheit ſchließen zu dürfen, daß das Haupt im Original en face gewendet und nach oben gen Himmel gerichtet war. Was den Kunſtwerth dieſer Gemme betrifft, ſo iſt die Figur ſehr gut geſtellt und richtig gezeichnet, die Hauptpartien des Trunkes in gehörigen Verhältniſſen angedeutet. Doch ſcheint die Feinheit einer höchſten techniſchen Vollendung nicht die glänzendſte Eigenſchaft des Originals geweſen zu ſein.

Ueber die ſiebente Gemme, ein Werk eines rohen, kleinlich ſchroffen Styls, bemerke ich nur, daß Stellung, Draperie und Scepter unleugbar einem Jupiter angehören, und an einem Strahlenkranze des Hauptes nicht zu zweifeln iſt. Bei ſchlecht gezeichneten

Jupiterköpfen auf Gemmen von kleinerem Maßſtabe kann die plumpgezogene Linie, welche der Haarbinde oder dem Kranze angehört, in Verbindung mit den Querlinien der flachen Haarpartien leicht mit dem Anſchein eines Strahlenkranzes oder, wenn der Bart gleichfalls mit einer einzigen, gleich plumpen Linie bezeichnet iſt, eines Doppelhauptes täuſchen. Bei dieſer Gemme aber wird eine nähere Unterſuchung des Abdrucks, und beſonders auch die Vergleichung mit dem Kopfe der ſitzenden Figur Nr. 21 jeden Verdacht eines Irrthums entfernen.

In der Gemme Nr. 8 vermuthet Creuzer mit Recht ein Porträt aus der römiſchen Kaiſerzeit. Die Zeichnung iſt auf dem Abdrucke reiner als im Kupferſtich. Sie verräth ein klar bewußtes, aber durch Unvermögen gehemmtes Streben nach Schönheit und Sicherheit. Wo ſich die Hauptlinien begegnen, verſtand es der Künſtler nicht, ſie gefällig zu verbinden und ihre Winkel abzurunden.

Nr. 9. Der Styl erinnert an die zweite Gemme. Ein ähnliches Linienſyſtem, bei gleicher Härte der Behandlung, was im Kupferſtiche ſich nicht deutlich genug ausſpricht. Einem Falken kommt die ganze Bildung unſtreitig am nächſten. Der am obern Rand angebrachte Buchſtabe, welcher dem Herausgeber zu einem ſehr lehrreichen Excurſe über das Delphiſche E auf Gemmen und Münzen Veranlaſſung gab, iſt deutlich genug ausgedrückt. Auch iſt es keinem Zweifel unterworfen, daß dieſer Buchſtabe von derſelben Hand herrühre, welche die Figur ſchnitt. Seine Züge ſind, ſoweit ein bloßer Abdruck Bemerkungen dieſer Art verſtattet, ſogleich mit demſelben Inſtrument geſchnitten worden, welches der Künſtler, nachdem er den Leib entworfen hatte, zur Bildung des Halſes, der Füße und der Hauptlinien des Schweifes brauchte.

Nr. 10. Ohne Frage, wie Creuzer beweiſt, ein Triptolemus. Ueber die Attribute kann kein Zweifel ſein. Das Füllhorn in der Linken iſt mit überquellenden Früchten gebildet, und was die Rechte hält, gewiß der Bidens. (Sarcula nunc, durusque bidens, et vomer aduncus, Ruris opes nitent. Ovid. Fast. IV, 927.) Auf Kunſtwerth kann dieſes Bild keinen Anſpruch machen; — die

Zeichnung des Nackten iſt ſehr unſicher und ſchwankend. Indeſſen haben wir bei dieſer Gemme, wie bei ſo manchem anderen, nach meiner Ueberzeugung falſch claſſiſchen Werke weder an die Rohheit der beginnenden, noch an die Entartung der ſinkenden Kunſt, ſondern einzig und allein an individuelles Ungeſchick zu denken.

Nr. 10 a. Eine merkwürdige Gemme, mit den Symbolen und dem ausdrücklichen Wunſche einer glücklichen Seefahrt. Der Stern am obern Rande des Steines, die Roſtra als Symbol des Schiffes, und von der Wunſchformel der erſte Buchſtabe des erſten und die vier letzten des zweiten Stammwortes ſind mit größter Beſtimmtheit ausgedrückt, und ihrer Form nach auch auf dem Kupferſtiche richtig wiedergegeben.

Nr. 11. Höchſt wahrſcheinlich ein Jupiter, doch auch im Abdrucke ſehr unkenntlich. Nur über die koniſche Bildung des Bartes dürfte kein Zweifel ſein. Was ſich dem Auge im Ganzen darſtellt, verräth in der Proportion, wie in der Zeichnung der einzelnen Theile das äußerſte Unvermögen.

Von dem allegoriſchen Thierſtücke Nr. 12 giebt das Kupfer ein ſo treues Bild, daß jede Erinnerung überflüſſig iſt.

Nr. 13. Eine pantheiſtiſche Minerva. Die Attribute, Helm und Flügel, Füllhorn und Steuerruder, bleiben gewiß. Letzteres iſt auch in antiquariſcher Beziehung nicht zu überſehen, indem es uns ein deutliches Bild von dem eigentlichen *οἴαξ* im Gegenſatze der übrigen Theile des Steuerruders giebt. Die Haltung des Armes iſt recht die eines *διεχοπρόσωπος*. Was auf der Originalgemme über demſelben angedeutet war, darüber laſſen auch mich die beiden Abdrücke, welche vorhanden ſind, im Zweifel. Die Arbeit iſt roh und unbehelfen, doch gewiß nicht den erſten Verſuchen der älteſten Kunſt beizurechnen. In der Anlage des Gewandes ſind noch die Spuren von Vorbildern der vollendeten, mit freier Leichtigkeit drapirenden Kunſt zu erkennen: Spuren, welche ſich nicht ſelten bis in die ſpäteſten Zeiten, ja bis zu den Miniaturen des beginnenden Mittelalters erhalten haben, und weſentlich verſchieden ſind von der Gewandung auf den Inkunabeln der griechi-

schen Kunst. Andeutungen derselben Epoche erkenne ich im Tronke dieser Figur; denn die Haltung des Oberleibes ist, je nach ihren verschiedenen Modificationen, welche hier nicht näher erörtert werden können, ein, meines Wissens, bisher noch nicht bemerktes und ganz untrügliches Kennzeichen zur Bestimmung gewisser Kunstepochen.

Nr. 14 ist im Abdruck nicht viel deutlicher, als auf dem vorliegenden Kupferstiche. Doch wird man bei ersterm in den Linien des Thieres, sowie im Nackten des Reiters eine weit größere Uebereinstimmung mit dem Styl der zweiten Gemme entdecken; nur daß die Verhältnisse der menschlichen Figur hier schlanker sind. Jedenfalls bietet dieses Bild noch immer des Eigenthümlichen genug dar, um die Vorstellung höchst merkwürdig, und Creuzer's scharfsinnige Untersuchung, welche zur Vermuthung eines Fackelreiters der Pallas Hippia beim Feste der Hellotien führt, dankenswerth zu finden. Nur um einem irrthümlichen Zweifel vorzubeugen, zu welchem ich selbst durch das bloße Kupfer verleitet wurde, will ich noch erinnern, daß man in der Zeichnung der Fackel nicht die ungeschickte Darstellung eines Flügels vermuthen darf. Sie kommt mitten am Halse der Figur zum Vorschein und ist ganz deutlich über die Schulter gelagert. Auch hat der Künstler sich überflüssige Mühe gegeben, sie als zusammengebunden oder aus Seilen gedreht zu bezeichnen. Das Original ist noch an dem Grabmal zu Marburg vorhanden, und besteht, wie es heißt, aus einem rubinartigen Steine. Ich wünschte, den Kopf dieser Figur an Ort und Stelle untersuchen zu können. Fände sich, worüber mich auch der Abdruck in Zweifel läßt, so könnte man an einen Phosphorus (als Lucifer oder Hesperus) denken, wie solcher schon in einem Fragment des Euripides angedeutet ist: *Ἑῷος ἡνίχ' ἱππότης ἐξέλαμψεν ἀστήρ*, ed. Math. IX. p. 416. Der Buchstabe am untern Rande der Gemme würde damit nicht im Widerspruch stehen.

Nr. 15. Aus zwei, obgleich nicht ganz gelungenen Abdrücken läßt sich denn doch wohl nicht bezweifeln, daß wir hier eine weibliche Gestalt, und zwar, wie Creuzer vermuthet, wahrscheinlich eine Pallas-Bellona vor uns haben. Vielleicht dürfte man auch an das personificirte Rom erinnern. Aus ähnlichen Bildern gingen wenig-

ſtens gewiſſe Darſtellungen der Roma hervor, wie wir dieſe Göttin z. B. auf einem Panzer thronend, in ähnlicher Drapirung, mit theilweiſe entblößten Füßen, der linke Arm auf dem Schwerte ruhend, nur Alles nach veredelten Muſtern, und mit echt römiſchem Prunke ausgeſtattet, im vaticaniſchen Muſeum ſehen. (Mus. Pio-Clem. II, 15.) Der Helm iſt in der Zeichnung der Gemme verfehlt. Er iſt im Originale zierlicher geformt, als die übrigen ſehr hart und oberflächlich ausgeführten Theile der Figur, hinter das Haupt zurückgelehnt, und vorn mit einer Andeutung des Viſirs verſehen.

Nr. 16. Fiſch und Muſcheln ſind auf dem Originalabdrucke naturgetreuer und zierlicher gearbeitet.

In dem Kopfe Nr. 17, von welchem zwei gelungene Abdrücke vorliegen, hat Creuzer ſehr richtig etwas Porträtartiges erkannt, wiewohl im Original die Grundlage idealer und die Ausführung im Ganzen gelungener iſt, als das Kupfer errathen läßt. Die Züge ſind in einer gewiſſen Reinheit und Größe gedacht. Ihre Härte würde nur an den ſchon durchgebildeten altgriechiſchen Styl erinnern können, wenn nicht die über dem Lorbeerkranze flachgezogenen und unter demſelben freiflatternden Locken, ihrer trockenen Ausführung ungeachtet, die Vorbilder einer freieren Kunſtauffaſſung verriethen. Die Deutung auf einen Apollo-Commodus ſcheint mir in jeder Hinſicht ſehr glücklich zu ſein.

Ueber die Gemme Nr. 18 wage ich nichts zu entſcheiden. Der Abdruck iſt nicht zum Beſten gelungen. Der Stein ſelbſt war, wie es ſcheint, bedeutend verletzt, und was von der Zeichnung im Ganzen erkennbar iſt, zeugt von der äußerſten Unbehelfenheit. Die ſcheibenähnlichen Erhöhungen an der Stirne und den Schläfen jedoch ſind nichts deſto weniger deutlich zu erkennen. Niemand wird mit Grund die Vergleichungspunkte leugnen können, welche zwiſchen dieſem Bilde und dem von Creuzer aus Millin's mythologiſcher Gallerie (XIII, 352) angeführten Kopfe des Hypnos ſtattfinden.

Nr. 19. Ein Scorpion, auf dem Abdrucke kenntlicher und

natürlicher ausgeführt, jedoch von mittelmäßiger Arbeit, ohne daß ſich gerade im Einzelnen ein beſonderes Ungeſchick nachweiſen ließe. Es ſcheint dieſe Gemme in die Klaſſe derjenigen zu gehören, welche in großer Anzahl fabrikmäßig zur Befriedigung gewiſſer Liebhabereien verfertigt wurden. Wir kämen ſonach auf artiſtiſchem oder techniſchem Wege der Anſicht Creuzer's entgegen, welcher hier ein Amulet gegen körperliche Verletzungen oder das Symbol des Ares vermuthet, wie ſolches von Soldaten mochte getragen werden.

Nr. 21. Seltſam in Abſicht des Styls und von problematiſcher Bedeutung. Ein nicht ganz gerader Querſtrich zwiſchen den beiden gehobenen Armen, welche die Armillarſphäre halten, ſchien mir der Buchſtabe C zu ſein. So glaubte ich in vier Buchſtaben das beſonders aus byzantiniſchen Werken bekannte I C X C (Ἰησοῦς Χριστός) gefunden zu haben, und eine kleine Erhöhung jener Sphäre, welche der Reſt eines Kreuzes ſein konnte (σταυρὸς ἐπὶ τῆ πόλει), ließ mich nicht mehr an dem ſymboliſchen Acte einer Huldigung zweifeln, welche hier Chriſtus, als dem höchſten Weltgebieter, dargebracht wird. Nun aber, nach wiederholter Betrachtung der vier Abdrücke, welche von dieſer Gemme vorhanden ſind, muß ich geſtehen, daß der unterſte Buchſtabe wirklich mit dem hinter der halb entblößten Figur angebrachten ein und derſelbe zu ſein ſcheint. Nicht ſo leicht wird es dem kundigen Leſer werden, die wahrhaft überraſchenden Combinationen, mit welchen Creuzer unſere Gemme einer Stelle des Nonius anzupaſſen wußte, mit Creuzer ſelbſt als ungegründet aufzugeben. Man wird ſich mit dem Widerrufe dieſer Hypotheſe nur durch die Betrachtung verſöhnen, daß für die Scene jenes Dichters die Symbole unſerer Gemme zu zerſtreut, und die Handlung ſelbſt zerſplittert oder kaum muſiviſch verbunden erſcheinen würde. Beachtenswerth iſt die Uebereinſtimmung mit der Gemme des Thorlacius (Thorl. opusc. acad. III, 1, 3.), welche Creuzer zum Vergleiche anführt. Der Aehnlichkeit der Vorſtellung nicht zu gedenken, entſprechen die beiden ſtehenden Figuren bei Thorlacius in Stellung und Bekleidung der Flügelfigur der Marburger Gemme auf's Vollkommenſte. Auch der Thron der ſitzenden Ge-

ſtalt iſt, die Richtung der Lehne abgerechnet, von derſelben Conſtruction. Im Ganzen: Styl und Zeichnung ohne alle Verſchiedenheit, nur die Geſichtsbildungen ausgenommen, von welchen ich aber geradezu behaupten möchte, daß ſie bei Iberlacius willkürlich vom Zeichner verändert wurden. Auch die Buchſtaben haben ganz denſelben Charakter, und dies iſt ein neuer Stützpunkt für die auch aus anderen Gründen unumſtößliche Behauptung Creuzer's, daß ſie auf der Marburger Gemme nicht von ſpäterer Hand herrühren können. Was den Styl unſerer Gemme betrifft, ſo iſt freilich von Wahrheit und Natur nicht die leiſeſte Spur zu entdecken. Doch ſtellt ſich das Ganze dem Auge nicht unerfreulich dar. In allen Linien herrſcht der ſorgfältigſte Parallelismus, dabei aber ſind ſie mit der zierlichſten Feinheit gezogen. Sie verrathen eine Kunſt, welche vielleicht nie Kunſt im wahren Sinne des Worts geweſen war, aber zu irgend einer Zeit das Handwerk zu hoher, kunſtverwandter Vollendung erhob. Gewiß iſt übrigens die letzte Grundwurzel des Styls unſerer Gemme [1]) mit den Sculpturen von Perſepolis und anderen, dieſen mehr oder weniger verwandten Bildern, auf einem und demſelben Boden zu ſuchen.

[1]) Ueber dieſe Gemme erhielt der Herausgeber des Kunſtblatts folgende Mittheilung von Herrn Geh.-Rath Creuzer: „In dem Bericht über mein Gemmenbüchlein in den Göttinger Anzeigen 1836 Nr. 39 S. 393, ſagt Hr. Otfr. Müller, nachdem er meine Erklärung des geſchnittenen Steins Tafel IV. Nr. 21 angeführt: „Iſt es nicht am natürlichſten, die einfache Compoſition — ein thronender Gott, der einem Manne eine Himmelsſphäre überreicht, während eine Art Victoria einen Kranz darreicht — hiſtoriſch und zwar im Sinne jener officiellen Großſprecherei zu nehmen, die an den Höfen des Orients ihren uralten Sitz hat? Der höchſte Gott übergiebt irgend einem Pacorus oder Saporcs die Herrſchaft der Welt, während der Sieg ihn krönt. Die Reliefs von Nakſchi-Ruſtan und Schapur enthalten ähnliche Vorſtellungen, und der Globus bildet gerade in derſelben Geſtalt den hauptſächlichſten Kopfſchmuck ſaſſaniſcher Regenten.“ Hiergegen bemerke ich: 1) Herr Müller hat auf die auf einem Tiſch ſtehende Kanne gar keine Rückſicht genommen; ebenſowenig auf die griechiſchen Charaktere im Felde der Gemme. 2) Er übergeht gänzlich die große Aehnlichkeit dieſer Scene mit der auf der Men-

No. 23. Creuzer ſelbſt erinnerte erſt an Aeskulap, und unter den Gemmen des Baron Stoſch findet ſich ein unbezweifeltes Bild dieſes Gottes, mit etwas unförmlichem Schlangenſtabe, das Gewand um die Linke geſchlagen, mit ähnlicher Wendung des Hauptes, von gleicher Rohheit des Styls, ja von derſelben Dimenſion der ganzen Figur. Der einzige weſentliche Unterſchied beſteht, auſſer dem bekleideten Unterleib, in einer Schildkröte, welche hier unter den Füſſen des Aeskulap angebracht iſt, und von Tölken für eine Andeutung der Inſel Aegina erklärt wird. All dieſer Uebereinſtimmung ungeachtet, überzeugte mich ſchon der erſte Anblick des Abdruckes von der Richtigkeit der Deutung, für welche ſich Creuzer entſchieden hat; und ſo haben wir hier ein recht augenſcheinliches Beiſpiel, daß ein und dieſelbe Figur von den Künſtlern der Griechen und Römer zu ganz verſchiedenen Darſtellungen benutzt ward. Gerade die Keule iſt bei der Marburger Gemme mit beſonderm Fleiße gearbeitet, das Rauhe dieſes ruſtiken Waffenſtückes (nodosae robora clavae) recht mit Abſicht hervorgehoben und von einer Schlange keine Spur zu entdecken. Oben hat ſie ganz deutlich,

radiſchen Copenhagener Gemme (ſ. S. 88 ff. meines Büchleins). 3) Er ſagt nichts von der ähnlichen Vorſtellung auf der offenbar gnoſtiſchen Gemme bei Chiffl et und Matter mit der bis auf den Nabel herab entkleideten Geſtalt (ſ. S. 86 meiner Schrift). 4) Auf der Marburger Gemme erkannte ſchon Juſti, der dieſe Abdrücke und die Steine ſelbſt unzählige Mal geſehen, in der von Hrn. Müller als männlich bezeichneten dritten Perſon der Scene „eine kleinere, halbnackte Figur“ (ſ. Juſti's Vorzeit, Taſchenbuch 1824 S. 38) — und ſie iſt halbnackt, wie man freilich nicht ſo klar auf dem Kupferſtich, wohl aber ganz deutlich auf dem Siegelabdruck ſehen kann; ja, füge ich hinzu, dieſe Perſon iſt höchſt wahrſcheinlich weiblich. Doch, von dieſem letztern Umſtand abgeſehen, frage ich nur: 5) bemerkt nicht ſchon der alte Herodot (I, 10), daß bei den Lydiern und bei faſt allen Nichtgriechen das Entblöſſen der Männer ſelbſt für unanſtändig gehalten ward, und läßt ſich in einer Handlung, worin morgenländiſche Perſonen auftreten, beſonders in einer ſo feierlichen Handlung, wie eine Thronbeſteigung iſt, das Daſein einer bis zum Unanſtändigen entblöſten Perſon (wie ſie auf dem Marburger Steine ſich zeigt, (ſ. meine Schrift S. 86) auch nur im Entfernteſten denken?“

wie auch Creuzer bemerkt, eine Ausladung, damit ſie beim Gebrauche durch ihre Wucht der Hand nicht entſchlüpfe. Das Schlangenartige über dem linken Arme iſt nichts als der Löwenſchweif der nemeiſchen Exuvien.

Nr. 24. Perſiſches Wunderthier, von denſelben Grundzügen des Styls, wie die Gemme Nr. 21, aber, wie es ſcheint, einer andern Zeit oder Schule angehörend. Daſſelbe gilt der Hauptſache nach von der noch viel roher gearbeiteten echt perſepolitaniſchen Kampfſcene Nr. 26. Bei dieſer iſt nur zu bemerken, daß im Original alle Linien mehr zuſammengefaßt ſind, und den Figuren ein ſtärkeres Relief gegeben iſt.

Die Gemme Nr. 25 hat nun durch die Bemerkungen in Ihrer Anzeige des Creuzer'ſchen Werkes ein neues Intereſſe gewonnen. Ihrer Hypotheſe wird jeder beipflichten müſſen, der ſie bloß mit dem Kupferſtiche, unter der ſehr nahe liegenden Vorausſetzung von der Ungenauigkeit deſſelben, vergleichen kann. Creuzer ſelbſt ſagte mir, als wir die Gemme das erſte Mal gemeinſchaftlich betrachteten, daß er lange zweifelhaft geweſen ſei, und Anfangs an einen Töpfer gedacht habe, wie ihn Homer beſchreibt:

— — ὡς ὅτε τις τροχὸν ἅρμενον ἐν παλάμῃσι
Ἐζόμενος πειρήσεται, αἴ κε θέῃσιν.

(Iliad. XVIII, 600.)

Allein was die ſitzende Figur hält, iſt keine Scheibe, ſondern, wie aus zwei Abdrücken erſichtlich iſt, convex, zum Gefäße gewölbt, und die Andeutung eines Fortſatzes von oben läßt eine Urne nicht bezweifeln. Viel eher würde ich geneigt ſein, anzunehmen, daß wir einen Töpfer vor uns haben, welcher, wie dies z. B. in Athen an gewiſſen feſtlichen Tagen Sitte war, ſeine fertig gewordenen Gefäße zur Schau öffentlich ausſtellt. Doch ich gehe mit Beziehung auf Ihre Bemerkungen zur Ergänzung des Kupferſtichs über. Was Creuzer eine zweite Stele nennt, kann nimmermehr ein Inſtrument in der Hand eines Künſtlers ſein. Zwiſchen ihr und den Händen der ſitzenden Figur iſt nicht die geringſte Verbindung zu entdecken, und beide Abdrücke ſind gerade an dieſer Stelle ſehr

genau und rein, vollkommen unverſehrt und unter ſich übereinſtimmend. Die perſpectiviſche Verjüngung iſt im Original noch anſchaulicher als auf dem Kupfer[1]), eine wohlberechnete Symbolik des Künſtlers, welche in Verbindung mit dem Baumzweige den Begriff eines weitern freien Raums erwecken ſollte, und ſehr gut zu Creuzer's Vermuthung eines Todtenfeldes paßt. Das auf der Erde ruhende Gefäß, an welchem in dem Kupferſtich die Henkel nicht ſorgfältig genug gezeichnet ſind, iſt ſo tief gearbeitet, daß es ſchon die erſte Stele aus dem Vordergrunde zurückdrängt und dieſe als den mittlern Punkt einer dreifachen Abſtufung erſcheinen läßt.

Ueber die Beſtimmung jener zweiten Stele der Gemme Nr. 25, welche Ihnen zweifelhaft ſchien, hat der Künſtler ſelbſt jeder Ungewißheit vorgebaut. Ein deutlicher, im Original überdeutlicher Querſtrich am untern Ende bezeichnet den Boden, auf welchem ſie aufruhend zu denken iſt. Durch einen zweiten, welcher das obere Ende ſcharf abgrenzt, wird eine Baſis angedeutet, zum Zeichen, daß dieſe Stele etwas zu tragen beſtimmt iſt. Dies kann aber nichts Anderes ſein, als die Urne, welche auf dem Arme der ſitzenden Figur ruht und ſich nicht umſonſt durch die Entbehrung jeder Handhabe von dem Gefäße im Vordergrund unterſcheidet. Hiebei iſt nicht zu überſehen, daß der rechte, vollſtändig ſichtbare Arm auf dem Abdruck mehr gebogen iſt. Ueber dieſen Arm aber iſt, bei nicht ganz richtiger, aber ängſtlich berechnender Zeichnung, der linke Arm geſchlagen. Die Hand deſſelben

[1]) Hiebei erlaube ich mir nur die Bemerkung, daß dies etwas in der antiken Kunſt ganz Ungewöhnliches, vielleicht das einzige Beiſpiel von der Annahme ſo weit auseinanderliegender Pläne oder von ſolcher perſpectiviſcher Behandlung überhaupt in antiker Reliefbildnerei wäre. Zieht man in Betracht, daß der Grund, auf welchem die Gefäße ruhen, wenigſtens nicht durchgeführt und deutlich angegeben iſt, ſo erſcheint es gar nicht inconſequent, wenn hier eine Art Baſament zu ſuppliren wäre, auf welchen ſich die Töpferſcheibe befände, für welche die angebliche Stele angeſehen werden könnte, ſo wie auch der größere, in der Mitte ſtehende Gegenſtand, im Kupferſtiche wenigſtens, mehr Aehnlichkeit mit einer Vaſe, als mit einer Stele hat.

Der Herausgeber des Kunſtblatts.

iſt deutlich zu ſehen, theilweiſe ſchon im Kupferſtich zu erkennen. Ich denke mir nun die Handlung, wie ſie von Creuzer als ein *κτέρισμα* angedeutet wurde, folgendermaßen motivirt: Die Aſche wird beigeſetzt, und ſpäter ſoll das Todtenopfer folgen. Der Heroe, wenn wir dieſe Figur ſo nennen wollen, hält den Aſchenkrug noch in den Armen und ſcheint ihn noch einmal an ſich ſchließen zu wollen, ehe er auf den Ort ſeiner Beſtimmung, die Stele des Hintergrundes, gebracht wird. Iſt dies geſchehen, ſo wird ſich der Heroe erheben, um das Todtenopfer darzubringen, und die feierliche Handlung damit ſchließen, daß das zweite Gefäß als Sinnbild ſeiner Pietät auf die vordere Stele gebracht wird. Dieſe letzte Handlung ſehen wir auf einem Relief bei Visconti. (Mus. Pio-Clem. V. t. 34.) Ich habe oben an der Zeichnung dieſer Gemme eine theilweiſe Uncorrectheit und Aengſtlichkeit gerügt. Dies iſt in unſerm Falle auch für die Deutung nicht ohne Wichtigkeit. Sehr häufig verlaufen ſelbſt auf den beſten antiken Gemmen die Extremitäten menſchlicher Figuren in's Schmächtige, ja Dürftige. Hier ſind die Beine von der Hüfte an auffallend mager und geradlinig, die beiden Patellen am Knie dagegen mit ſeltener, aber auch übertriebener anatomiſcher Genauigkeit und Schärfe, die eine hinauf, die andere hinabgeſchoben. Beide Eigenheiten würden übrigens, beiläufig bemerkt, an ſich ſchon für die Echtheit unſerer Gemme ſprechen, wenn es dieſer und ähnlicher Beweiſe bei Gemmen bedürfte, welche ſelbſt den Maßſtab zur Beurtheilung zweifelhafter Stücke geben können.

Nr. 29. Nach Creuzer eine Pallas Pronoia, Minerva Providentia. Die Attribute, Helm und Schild, Säule und Steuerruder, ſind unverkennbar. Auffallend iſt, daß der linke Arm den Schild hoch empor hält, eine Bewegung, welche nur für eine Pallas *πρόμαχος* paßt. Sie dient vielleicht, dem Symbol des Schutzes — dies iſt der bloße Schild an ſich ſchon — größern Nachdruck zu geben, wenn anders eine ſolche Vorausſetzung bei dem Werke eines Künſtlers von ſehr untergeordneten Fähigkeiten ſtattfinden kann. Denn die Zeichnung verräth eine unſichere und ängſtliche Hand.

Die Bilder Nr. 32, 33 und 34 sind vorzüglich deshalb bemerkenswerth, weil sie in anderen bekannten Gemmen mehr oder weniger getreu wiederkehren, und diesen sonach, wenn nicht Gründe dagegen sprechen, besonders in Absicht ihrer Verstellung zum Beweise der Echtheit dienen können. Die schreitende Opora, Nr. 32, in jenem zierlich altertümlichen Style, welcher unmittelbar dem freieren Kunstaufschwunge voranging, dürfen wir wohl mit zu den Grundtypen jener Gestalten rechnen, welche in ihrer feierlichen Haltung den wild-enthusiastischen Dienerinnen des Bachusfestes entgegenstehen. Ein bis zur höchsten Anmuth vollendetes Bild dieser Art kommt unter den Stosch'schen Gemmen vor (von Lippert mit unter den Musen aufgeführt. Dakt. Mil. I. nr. 434), eine Bacche in ähnlicher Kleidung, wie die Opora der Marburger Gemme, den Thyrsus, an welchem auch die Lemnisci nicht fehlen, über die Schulter gelegt, mit gesenktem Haupte ruhig schreitend. Auf dem Kupfer der Marburger Gemme sollten die Linien des Gewandes feiner gezogen sein und mit dem Hauptumrisse der Figur in größerer Harmonie stehen. Der Kopf ist im Abdruck sehr verwischt, doch zeigt er noch unverkennbare Spuren, daß die Haare lang und künstlich geflochten waren. Die größte Uebereinstimmung aber hat eine Gemme desselben Sammlers, welche auch Creuzer aus Winkelmann's Beschreibung des Stosch'schen Cabinets anführt, mit der Gemme Nr. 34. Beide sind offenbar mit absichtlicher Treue nach ein und demselben Muster gebildet, oder stehen zu einander in dem Verhältnisse von Original und Copie. Sie entsprechen sich sogar ganz äußerlich, in Absicht der Größe des Steins fast bis zur Congruenz. Ich möchte wohl hierüber das Urtheil des kunsterfahrenen Tölken vernehmen, welcher das Original der Stosch'schen Gemmen täglich vor Augen hat. Zur nähern Kenntniß des Marburger Abdruckes dient zu bemerken, daß die Zeichnung genau, doch nicht in's Feinste verarbeitet ist, und der Vorzug größerer Vollendung, nach der Schwefelpaste zu urtheilen, welche vor mir liegt, auf Seiten der jetzt in Berlin befindlichen Gemme zu sein scheint. Die drei räthselhaften Kugeln und Stäbchen am Fußgefäße, welche auch im

Kupfer ſichtbar ſind, befinden ſich ferner genau an derſelben Stelle, wo auf der Steſch'ſchen das Gefäß zu Henkeln fortgeſetzt iſt. Mir ſcheinen ſie, wenn ich offen meine Anſicht ſagen ſoll, bloß aus einem technischen Bedarf hervorgegangen und den Gebrauch eines unſerer Bouterolle ähnlichen Inſtruments zu verrathen. An dem zur Erde ſtehenden Gefäße finden ſie ſich wieder, aber an den beiden Seiten deſſelben, auch hier alſo genau an der Stelle, wo auf der Steſch'ſchen Gemme die Henkel des zweiten Gefäßes ſind. Die Rundungen am Schweife des Kaunes ſind, wie der Abdruck lehrt, offenbar mit demſelben Inſtrument gebildet worden. Von den Buchſtaben ſind die der linken Seite und an der rechten beſonders das M vollkommen unverſehrt und deutlich. Ihre Form iſt im Kupfer richtig angegeben. Uebrigens füllen ſie die ganze Fläche von den Umriſſen der Figur bis zum äußerſten Rande der Gemme.

An die bekannteren Vorſtellungen reiht ſich auch die 33. Gemme: Eros, auf einem Hippokampen reitend. Bei ſehr gelungener Zeichnung und einer gewiſſen Vollendung der Thiergeſtalt zeigt die Bildung des Eros noch ein roheres, alterthümliches Gepräge. Dies läßt uns vermuthen, und die zweite Gemme kann zur Beſtätigung dienen, daß Darſtellungen des Eros in dieſer und ähnlicher Verbindung mit Thiergeſtalten, oft vielleicht in Beziehung auf kosmogoniſche Ideen, und Eros mit dem Hippokampen auch als Symbol der Fahrt nach den Inſeln der Seligen, ſchon dem frühern griechiſchen Alterthume nicht fremd geweſen ſind. Für uns aber müſſen die beiden Marburger Gemmen von um ſo größerem Werthe ſein, da der Kreis ihrer Vorſtellungen gerade derjenige iſt, in welchem die modernen Künſtler und Fälſcher am geſchäftigſten waren.

In die Zeiten eines nahen, gänzlichen Verfalls der Kunſt gehört der Kamee Nr. 35, welcher eine Minerva oder Roma zum Gegenſtande hat. Gern wenden wir von ihm das Auge ab, um noch einer der ſchönſten Blüthen antiker Kunſt, dem Apollokopf Nr. 31, einen Blick zu ſchenken. Der Schwan iſt, ſelbſt bis auf die Schwimmfüße, mit der größten Genauigkeit ausgeführt, und

von der Inſchrift die Buchſtaben *IIAIA* auch dem unbewaffneten Auge auf den erſten Blick unzweifelhaft. Was den Kopf betrifft, ſo iſt auf dem Kupferſtiche beſonders Kinn und Mund verfehlt, und die Haare ſind zu zerſtreut behandelt. Unter allen mir bekannten Apollonköpfen auf Gemmen kenne ich nur wenige, welche mit dieſem zu vergleichen wären. Die Conturen ſondern ſich mit der äußerſten Zartheit von der Fläche des Steines ab. Das Angeſicht iſt von einer ganz unbeſchreiblichen Lieblichkeit, und durch einen ernſteren Zug der Kraft um die Augenknochen zur Götterhoheit geadelt. Eine leichte Wendung des Angeſichtes nach oben, ſo wie die halbgeöffnete Lippe verleiht ihm zugleich den Ausdruck einer ſanften, ſeligen Begeiſterung. Verbindet man mit der Betrachtung dieſes Bildes die Erörterung Creuzer's, welche ſich, ohne allen redneriſchen Schmuck, bloß durch Klarheit der Darſtellung und die ſinnreiche Verknüpfung der bedeutſamſten Momente zu einer echt poetiſchen Anſchauung erhebt, ſo wüßte ich nicht, wo uns eine der ſchönſten Ideen des Alterthums auf eine mehr befreundete Art entgegentreten könnte. In Betreff eines cyrenäiſchen Apolls muß ich nur noch Eines bemerken. So unbezweifelt auf unſerer Gemme der Kranz des Gottes aus Lorbeer beſteht, ſo gewiß gehören die kleinen, mehr abgerundeten Blätter des Zweiges dem Oelbaum an, und wir dürfen ſonach mit dem beſten Gewiſſen an Ariſtäus, den Finder des Oelbaums, den Sohn des Apoll und der Cyrene denken.

Dies iſt es, was ich über die Marburger Gemmen mitzutheilen wünſchte. Gewiß werden Ihnen die beſprochenen Bilder noch zu den mannigfaltigſten Vergleichungen Anlaß geben. Keine der weſentlichen Veränderungen des griechiſchen Styles und der römiſchen Kunſt iſt dieſen Gemmen fremd und in Hinſicht des Stoffes, bald Symbol, bald Allegorie, der Thierwelt und dem Menſchenleben, der Götter- und Heroenſage entlehnt, verzweigen ſie ſich, ſo gering ihre Zahl iſt, in alle Richtungen des antiken Kunſtgebietes.

In ihrer Echtheit haben wir ein Kriterium mehr für die Beurtheilung der verſchiedenartigſten Vorſtellungen gewonnen, und

es möchte wenige Punkte der Gemmenkunde geben, welche bei einer nähern Betrachtung der Marburger Gemmen nicht zur Sprache kommen müssen. Wer bei beschränkteren Mitteln sich den Besitz einer Daktyliothek verschaffen wollte, könnte kaum eine glücklichere Auswahl treffen, als hier durch ein sinnreiches Spiel des Zufalls geschehen ist, welcher die weit zerstreuten Blüthen heidnischer Kunst um das Grab einer deutschen Fürstin versammelt, wo sie Jahrhunderte lang, in ihrem wahren Sinne unerkannt, die Verehrung einer gläubigen Menge theilen, bis sie, von modernen Vandalen geraubt, nur in dürftigen Resten durch deutschen Fleiß für die Wissenschaft gerettet werden.

Man kann mit voller Wahrheit sagen, daß die Kritik der Gemmenkunde die Möglichkeit, auch diesen Zweig der Archäologie zur Wissenschaft zu erheben, erst mit den Abhandlungen des Staatsraths von Köhler beginnt. Jeder Freund des Alterthums wird mit mir der vollständigen Herausgabe seines Solon und Dioskorides mit Verlangen entgegen sehen. Aber wer kennt nicht das gewöhnliche Schicksal neuer und durchgreifender Ideen, das Schicksal, durch den Eifer allzeit fertiger Nachahmer überboten zu werden? Auch in der Wissenschaft hat der Unglaube eben so viel Verwirrung gestiftet, als die blinde Hingabe an verjährte Lieblingsmeinungen. Die Sorgfalt, welche Creuzer den Gemmen seiner Vaterstadt schenkte, würde selbst dann des besten Dankes werth sein, wenn ihr ganzer Erfolg bloß darin bestände, daß wir neues Vertrauen zu einem Studium fassen lernen, welches von Grund aus erschüttert zu werden droht. In dieser Betrachtung wird Creuzer's Schrift nicht nur dem Gelehrten, sondern jedem Freunde der alten Kunst, jedem Besitzer und Sammler antiker Gemmen eine höchst erwünschte, ja unentbehrliche Zugabe seines archäologischen Hausrathes sein, und der Reichthum der Gelehrsamkeit, mit welchem der Verfasser der Symbolik auch diese Untersuchungen zu begründen wußte, nur dazu dienen, diese wenigen Gemmen mit erhöhtem Gefühle ihres Werthes, stets in ihrer Beziehung zu dem Kreise des gesammten Alterthums und den

Leiſtungen jener Männer zu erblicken, welche ſeit Winkelmann bemüht ſind, das Geheimniß der alten Kunſt zu enthüllen. Die geringfügigſte Antike ſteht für uns mit den großartigſten Schöpfungen des Alterthums in gleichem Verhältniſſe. Aus dem lebendigen Worte des Mythus und der Dichtung ſind die Gebilde der griechiſchen Kunſt geſchaffen worden. Nur die Gelehrſamkeit eröffnet ihr Verſtändniß, und durch das Wort nur erhalten ſie einen Schein des alten Lebens wieder. Wo unſere Antikenſäle nur einer müßigen Schauluſt offen ſtehen, da konnten die Statuen der alten Götter und Heroen eben ſo gut im Schooße der Erde begraben bleiben.

Zur griechischen Dramatik.

De Promethei Aeschylei consilio atque indole.

Curator Academiae splendidissime!
Prorector Magnifice!
Decani quatuor ordinum maxime spectabiles!
Professores atque Doctores
collegae summe verendi!
Commilitones humanissimi!
Vosque omnium ordinum viri rite colendi!

Diu mihi multumque dubitanti, quid vobis proponerem, auditores humanissimi, quod et vestris auribus esset, et hujus diei solennitate dignum, unum certum erat deliberatumque, eam sumere materiam, quae, quum neque in locis communibus immoraretur, neque per disciplinae alicujus integrae liberius vagaretur spatium, ita in se ipsa versaretur tota, suisque esset finibus contenta, ut nihil admitteret, quod aut ambitiose cuiquam esse dictum, aut invidiose posset videri. — Atque aestate superiore, quum, quod vestro de me egregio judicio, collegae summe verendi, oblatum mihi nunc quoque laetor amplissimum docendi munus, id Promethei Aeschylei interpretatione essem auspicatus, neque vero in promptu mihi fuisset propter temporis penuriam, ea de tragoedia, quid esset statuendum, copiosus exponere, jam mihi hanc impertiatis quaeso veniam, ut quae tum a me est inchoata, veluti pars suscepti muneris, eam ipsam absoluturus hodierno die.

Dicam de Promethei Aeschylei consilio atque indole. — Sed necesse esse videtur, ut, antequam ad rem ipsam ingrediar, universam tragoediae fabulam, quae dicitur, et actionum, scenarumque constructionem paucis persequar. Quod ut faciam, vel hac me de causa adduci, non infitior, quod neminem fore confido, quem poeniteat cognosse quasi dorso, graecae tragoediae pater atque princeps quem ad modum eam fabulam instituerit, in qua tractanda, immutanda, exornanda hujus quoque aetatis elaborarunt ingenia praestantissima, Germanorum Goethius, Herderus et Collinus, Britannorum Byronius.

Primus igitur scenam ingreditur Prometheus, ignis coelestis, quem hominum causa surripuerat, poenas daturus Jovi. Sequuntur eum Vulcanus, cuneis catenisque instructus, quosque una Jupiter miserat carnifices supplicii que exactores, Vis et Robur. Vulcanus, tametsi propter consanguinitatem veteremque consuetudinem moveatur Promethei miseria, tamen, cum Roboris minis perterrefactus, tum ipsa rei necessitate victus, supplicium exsequitur et Prometheum montis impendentis rupi affigit. Hic vero vulnera omnisque generis cruciatus tacitus perfert, neque prius, quam isti decesserunt, summum animi dolorem prodit. Tertia scena Oceani filiae advehuntur, consolaturae Prometheum, monituraeque simul, ut cedat infortunio, Jovique desistat repugnare. Sed neque blando Oceanitidum alloquio, neque ipsius Oceani monitis, benevolentiae plenissimis et sapientiae, ad mitiora consilia feroces illi animi revocantur, quoque magis reverentiam suam erga Jovis majestatem produnt Oceanitides, eo acrius ille fortunae suae indignitatem urgere, immanem Deorum regi crudelitatem exprobare, denique quovis alio solatii genere rejecto, in hoc uno acquiescere, quod ipsi Jovi eventurum esse doceret, ut fatali necessitate oppressus, alienam opem circumspiceret. Jam Io, Inachi regis filia in scenam ingreditur, propter Jovis amorem saevamque Junonis iram errabunda per totum terrarum or-

lem agitata. Quam Prometheus, ut quae novum divinae et libidinis et crudelitatis spectaculum praebeat, benignius excipit, candideque, qui reliqui eam labores itinerumque pericula maneant, vaticinando edocet. Haec vero ubi discessit, ferocius usque Jovem insectatur Prometheus, eboraque timido, ab omni se metu alienum profitetur, quippe cui vita certe, quidquid Jupiter moliatur, eripi non possit, — nuptias praeterea Jovi quasdam esse fatales, quibus contractis a filio illum, quem ex hoc conjugio susceperit, de regno deturbatum iri. Quae verborum minae non fugiunt Jovem. Adest Mercurius, a supremo deorum rege allegatus, qui Prometheum, quaenam sint istae nuptiae, edicere jubet; — quod si recuset, fore ut gravius etiam supplicionum genus ei sit subeundum. At ille, tantum abest, ut verbis minacibus flectatur, ut liberius etiam audaciusque exsultet, Mercurium, tanquam novum novi tyranni satellitem illudat, male Jovi reliquisque Diis, invisis sibi ad unum omnibus, pergat ominari, eoque progrediatur audaciae, ut summos etiam ipse in se provocet infortunii cruciatusque terrores. Jam vero ad perniciem spectant omnia! — Fulgura subito et tonitrua oriuntur, mare procellis agitatur, terra vehementi motu concutitur, ac Prometheus, ne his quidem terroribus victus, cum ipsa rupe, cui affixus est, praeceps Jovis fulmine in Tartarum deturbatur.

Hoc est fere tragoediae specimen, quae quam sit ingeniose inventa, quamque apte composita ad metus, misericordiae, admirationis, terroris sensus excitandos, vel me non monente, ex tenuissimo quisque descriptionis genere intelligat necesse est. Verum verumtamen, quae et plurimae sunt hujusce fabulae et summae virtutes, eae ipsae maximam nobis dubitationem debent afferre, et attulerunt viris eruditis, quotquot vel uno verbo de Prometheo dicendi nacti sunt opportunitatem. Omnis vero omnium controversia ad Jovis mores, quales quidem Aeschylus finxit, redire videtur. Quaeritur enim, quid consilii secutum esse statuamus poetam, quod, quidquid libidinis, quid-

quid licentiae, quidquid immanitatis cogitari posset, id omne ita congessisset in Jovem optimum maximum, ut Atheniensibus certe nullam reliquisse videretur dubitationem, utrum admirari Promethei humanitatem et constantiam, an odio oporteret persequi supremum Dei regimen, acerrimi dominii mali: omnibus coopertum. Qua de re incredibile dictu est, quot sint, quamque repugnantia virorum doctorum judicia; quae recensere omnia, et molestum foret et infinitum. Pauca quaedam vel alia de causa sufficient. Nam qui ad mythicas, quae dicuntur quaestiones revocare solent Prometheum, iis omnibus unus dudum palmam praeripuit Hugius noster, praeclarum Albertinae decus atque praesidium. Neque vero reliquorum ex numero plures appellare lubet, quam quibus hodie quoque possit concedi, quod olim auctoritatis sunt adepti.

Jam primum sunt, quibus non ex poeseos magis arte naturave, quam ex philosophandi quadam docendique ratione, censenda videatur Promethei praestantia. Sic enim judicant: poetae nostro, ubi primum cogitasset de Prometheo scribendo, idem propositum fuisse, quod philosophis nonnullis, ut poetarum priorum locis quibusdam, vel inflexis leviter, vel refutatis, emendarentur paullatim, quae de deorum natura statuisset vulgus superstitiose atque aniliter. Legerunt credo, homines subtilissimi, Pythagoreum a Cicerone appellari Aeschylum, perreperunt, quae de Eleusiniis initiato proferuntur, incerta sane et parum explorata, insidebat denique animis poetae alicujus, summi, perfecti, absoluti, species quaedam admodum eximia, sed quae, vere dicam, non tam veterum candore ac verecundia, quam hoc nostro fastu et supercilio esset commendata. Jam de Aeschylo Pythagoreo non est, quod diutius vos morer, auditores humanissimi! Nam quis ignorat, fuisse hoc totius antiquitatis proprium, ut, cum urbium primordia et gentium nobiliorum origines ad Deos referrent auctores, tum quidquid temporum decursu ingeniose esset inventum, sapienter sancitum, subtiliter excogitatum, unius potius viri excel-

lentis virtutibus, quam plurium assignandum putarent, cujus item bene de se merita aut ex familiari ejus cum Dis conjunctione, aut ex recondita Aegyptiorum, Pythagoreorum, Orphicorum sapientia repetere solerent. Similis nescio ratio, an poetae fuerit Eleusiniis, ut perhibent, initiati. Sed hoc jam mitto. Attigerit sane poeta noster philosophiae partem aliquam, accierit idem Japeti filium, sanioris disciplinae meliorisque magistrum; — quo quidem novo docendi genere, fieri non potuit, quin, quo magis satisfaceret popularium sapientissimo cuique, eo majorem plebis imperitae in se converteret invidiam. Cui conjecturae egregie suffragari videtur, quod dicunt, Aeschylo propter religionem violatam diem aliquando dictum esse, nec dubitaverim equidem, quin hic mihi continuo quisquam de Prometheo nostro cogitet. Plures sunt ejus rei auctores, quorum tamen alii simpliciter impietatis reum factum dicant Aeschylum, ut Aelianus, alii accusatum eum esse affirment, propter arcana mysteriorum evulgata. Quo sunt in numero Aristoteles, Clemens Alexandrinus, Eustratius, et cujus hic auctoritate nititur, Heraclides Ponticus. Quin singulae nominatim proferuntur tragoediae, quae impietatis criminationibus praebuisse materiam perhibentur, — proferuntur Jaculatrices Aeschyli, proferuntur *ἰχνεῦται*, proferuntur Sisyphus *πυροκλιστής*, Oedipus, Iphigenia — at, — de Prometheo mirum omnium silentium! Quod hoc etiam mirabilius debet videri, omnemque delere impietatis, quae Prometheo inhaeresceat, suspicionem, quia ejus tragoediae si ullam rem offendissent Athenienses aliter institutam, ac par erat pro verecundia, quae diis debebatur immortalibus, huic rei, non dubium est, quin ex reliquis tragoediae partibus, ex tota operis constructione, tantus accessisset cumulus, ut idem invidiae criminationisque onus, quo Anaxagoram, Diagoram, Socratem oppressos esse constat, susceperus fuisset Aeschylus. Quae vero si ita fuissent, nil jam de Oedipodis, nihil de Iphigeniae impietate, sed de Prometheo vel uno, vel maxime nobis esset rela-

tum; atque illud etiam mihi vere videor esse dicturus: ex tanta tamque loquaci scholiastarum turba, unius certe alterius ve nobis esset illius judicii significatio, vel a rhetorum declamationibus repetita, qui ejus generis causas amplissimas discipulis exercitationis gratia proponere solebant. Quare non defuerunt viri docti, qui plane confictam indeque natam esse censerent criminationem istam, quod Aeschylus a mysteriorum daduchis, hierophantis, et qui reliqui erant sacrorum antistites, splendidiorem histrionum habitum esset mutuatus, quum alii contra in jus quidem vocatum esse Aeschylum non negarent, verum id hac de causa existimarent esse factum, quod in tertia Orestea fabula justum a majoribusque receptum furiarum numerum excessisset. Utrumque virorum doctorum genus perperam judicavit, quamquam ne hi quidem in Aeschylo vel absolvendo, vel condemnando, de Prometheo cogitarunt. Longum est, neque hujus dissertationis rationi consentaneum, ego hac de re quid sentiam, pluribus exponere. Facit quidem Aristotelis auctoritas, ut non temere rejiciamus, quae de arcanis vulgatis sunt relata, lubensque equidem concesserim, Aeschylum, ut erat sublimitatis studiosissimus, ac, quo grandiorem efficeret antiquioremque orationem suam, consulto etiam obscuritatem quandam sectabatur, Aeschylum inquam in singulis tragoediarum locis, in deorum praesertim nominibus exaggerandis, verba quaedam in medium protulisse, quae in malam partem possent accipi ab invidis obtrectatoribus. Sed quid hoc ad pietatem poetae, quid hoc ad Prometheum, quid hoc ad rem universam? Quasi vero numquam inter Graecos accidisse cuiquam sit statuendum, quod homini ex homine accidat necesse est, solasque carnisse Athenas, nobilissimo isto lipporum grege tonsorumque, quorum tu summam in te contrahas invidiae tempestatem, si neminis, nisi tui similis, in sordes te demergere nolis, in quibus ipsi felicitatis suae posuerunt domicilium. Sed de impietate Aeschyli, ut volet quisque accipiat, ego post videro. Hic jam brevissime nobis agendum

esse videtur cum poeta nostro philosopho saniorisque sacrae disciplinae magistro. — Novo ille profecto usus est docendi artificio, novam ille inusitatamque sapientiae officinam, instituit tragoediam! A nugis scilicet Hesiodeis ut revocarentur populariuin animi, Jove ipso veluti terriculamento usus est, in quem, (meliora, nescio quae, doeturus homines,) quaevis turpia, immania, crudelia transferenda putavit; neque id Luciani alicujus in morem ludens fecit, sed serio agens, assumtis etiam summa sententiarum gravitate verborumque ponderibus. Spartanos dixeris imitatum esse principem tragoediae, deosque sic eum voluisse verae deorum naturae esse magistros, quemadmodum Helotum illi ebrietate utebantur, ad imbuenda modestiae, temperantiae sapientiae sensu juvenum ingenia! Modo saltantem Jovem, vel potantem introduxisset Aeschylus, qualia multa in veterum comicorum ludicris obvia, quamquam ne haec quidem tironum gratia vel in usum Delphini inventa esse quisquam dixerit, nisi qui se ipse dignum fateatur comicorum cavillatione. Scimus, quod, quamque acre Platonis judicium subeundum fuerit toti poetarum veterum familiae; a quo tamen philosopho, (quum et ipse hactenus coluerit artes, quod earum nonnullae non solum ad oblectandos homines, sed etiam ad emendandos sint efficaces,) Aeschylum certe ex reliquorum poetarum numero exemptum esse, facile credas. Neque is uno quasi impetu facto, omne poetarum genus exterminatum voluit, ex optima illa, quam sibi finxit republica, sed proficiendos fabularum inventoribus, qui si quam bonam fabulam fecissent, eam eligerent, servarentque, reliquas rejicerent proculque amoverent a juvenum conspectu. „Proinde (ipsius Platonis verbis utar) rejicienda sunt, quae Hesiodus et Homerus finxerunt de Dis immortalibus.“ At, proh deum hominumque fidem! utrumque poetam quam despexit, quam pro nihilo habuit princeps tragoediae! qui tantum alteri tribuit, ut ipse sua dramata Homericarum epularum partes quasdam tenuissimas dicere soleret, alterum vero adeo non contemsit,

ut inde potissimum prima fabulae Promethene elementa mutuaretur! „Maxime vero, idem ille, vituperatione digna, quae de Coelo, de Saturno, deque Jove mentiti sunt poetae!“ At totum vertitur Promethei argumentum in Coeli, Saturni, Jovisque fatis describendis! „Ne bella cum Dis Di gerant, neve insidientur sibi, neve pugnent!“ At pugnant Titanes, pugnat Prometheus, atque in alia Aeschyli tragoedia, pugnant Apollo, Minerva, pugnant Furiae. — Quin, nominatim noster ille in criminationem vocat Aeschylum, ut probrum ei objiciens, quod et introduxerit Thetidem referentem, quae Apollo in ejus nuptiis cecinerit, et dixerit idem, deum ipsum mortalibus praebere causam, quando velit funditus domum evertere. Praecipit denique, ut si cui Niobes, Pelopidarum aliorumque miseriae sint referendae, hac certe cautione utatur, ut deum quidem juste fecisse dicat, puniendo videlicet, ad pietatem homines revocaturum. At ne hanc quidem cautionem adhibendam sibi duxit Aeschylus, cujus criminis unum gravissimum testem habemus Orestem.

Longiores de Platone fuimus, quam necesse est. Satis erat, uno verbo monere, nihil illum suspicatum esse de occulta quadam Aeschyli sapientia. Sed tamen haec quoque mihi addenda esse videntur. Platonem cave, adeas, si vitam moresque Atheniensium potius, quam Hyperboreorum malis cognoscere. — Nam a paucis quibusdam si discesseris, iisque alunde depromptis, nihil aliud cautum esse videtur legibus istis Platonicis, nisi, ut, quod fictum esset genus reipublicae, fictis idem constituatur legibus. — Paucis rem absolvam. Talia qui a veterum poetis solent postulare, item novam sibi fingere videntur graecarum artium naturam atque indolem, neque eo illa ab omni vitae antiquae habitu abhorrent. De vera Deorum natura, de summo quodam rerum humanarum moderatore, de animi immortalitate, quid esset statuendum, id ingenio exquirere, id sive voce sive scriptis docere populum, philosophorum fuisse, non poetarum constat. Nam Orpheos istos et Linos nil curamus. Poetarum tota ratio

in medio posita erat, nec unquam, remota rerum publicarum communitate, sola in se ipsa versabatur. — Sed quid ego poeta commemoro? Intuemini omnium, quos Graecia vidit, philosophorum sapientissimum, Socratem Atheniensem! Qui quamvis unus uno omnium consensu optimae philosophiae auctor, unus vere veritatis nuncupetur indagator, unus idem bene sapienterque vivendi dux et magister, — tamen Dis publicis sacrificare et oraculum consulere non dubitavit. Neque aliter inter Romanos M. Tullius, assiduus ille Graecae philosophiae imitator atque aemulus. Familiares is conferens cum amicis sermones, quam est multus, quam est salsus in ostentorum istis et oraculorum vanitatibus irridendis, quam caute contra, quamque verecunde agit in iis ipsis libris, quos de legibus, quos de optimo reipublicae statu, composuit! publice autem, sive apud populum, sive in senatu ubi verba facit, — — tum vero Jovem Statorem obtestantem, lectisternia decernentem, ex haruspicum responsis bona modo, modo mala reipublicae augurantem audires principem Romanorum philosophum! — Dixerit aliquis: „ut alia multa, sic haec quoque erant simulationis fictae, ad civilem pertinelant prudentiam, compositam illam plebis coercendae causa.“ Hoc quidem in multos, atque adeo in plurimos cadere posterioris praesertim aevi homines, haud negaverim, sed idem ego contendo, altius ut oportet, et a capite si repetas, quod quaeritur, intelligas necesse est, natam esse illam, sive sapientiam dixeris sive prudentiam, ex verecundiae quodam pudorisque sensu, quo quidem imbutus, non sibi quisque magis vivendum, non suo potius genio indulgendum esse censeret, quam communibus omnium rationibus, placitisque populo probatis, atque illud quoque esse in aliqua pietatis parte ponendum, non contemnere deos, quorum vel ipsa figmenta sine afflatu aliquo divino ne fingi quidem, nedum in universorum populorum animos potuissent influere, perque omnes vitae et privatae et publicae manare partes. Quae si erat philosopherum sententia, quae-

rendum esse videtur, quae tanta poetarum animos invaserit lubido, ut novae jejunaeque sapientiae placita popularium mentibus, invitis etiam, inculcare conentur? idque fecerint in maxima spectantium frequentia, splendidissimo magistratuum consessu, summa diei festi celebritate, decemviris etiam de fabulis aut rejiciendis aut coronandis severe exercentibus judicium? — Nonne omni poetae, qui quidem recte poeta appellari potest, tragicoque praeter ceteros, undique sunt colligenda et arripienda, ac religionis popularis ope si destitutus sit, invenienda etiam et cogitatione fingenda, quae eam in se habeant vim et naturam, ut sensus hominum tangant quam vehementissime, ut exhilarent animos terreantve, deprimant et erigant? Quod vero ut prospere cederet poetis, quid efficacius esse potuit Deorum illo dearumque interventu, qui et egrederentur humanam naturam, forma, majestate, potentia, et, quum ita sint facti comparatique, ut et ipsi sentiant et voluptatem et dolorem, ut ament atque oderint, proxime iidem accederent ad mortalium similitudinem, ipsaque denique figurarum, munerum, morumque diversitate, eo vehementius et oculos et mentes movere debebant, quod ex majorum institutis, ex communi universi populi sensu, ex quotidiano quasi usu et consuetudine veluti sanguinem nervosque traxerant? Tollas sis, ex carminibus Homeri deorum interventum, pulcherrimae dissolveris fabulae coagmentationem! Careat porro dis immortalibus scena atque pulpitum, obmutescant oracula, exstinguantur furiarum taedae ardentes, jacebit tragoedia ad socci depressa humilitatem! — Bone Aeschyle, Pythagoraee, pater idemque parricida tragoediae, placide jam quiescas, operoso tuo, si dis placet, docendi munere gloriose confecto! Unum vereor, ne te compulerit Mercurius, non lenis ille fata recludere, abjecto Homeri, Hesiodi, Musaeique gregi, quos si convenire sibi liceat mortuo, bis etiam se mori velle, confitetur Socrates ille Platonicus. Solus potius magnanimi instar Telamonii incedas per pra-

tum Aphodelicum, aut in secreto quodam Elysii viridario, grato subinde Nicolaidarum fruaris colloquio! —

Proxime plerisque ad veri similitudinem accessisse videtur vir ille doctissimus, qui, quos quidem Germania tulit philologorum omnium, optima Aeschyli tragoediarum editione nos donavit. Cujus enim de tragoediae nostrae consilio haec inter alia leguntur: „Proposuit Atheniensibus Aeschylus Prometheum tanquam utilissimum exemplar hominis vere popularis, libertatisque amantissimi, qui propter generis humani charitatem praepotentis Tyranni odium suscipere non dubitaret, susceptum autem excelsa animi magnitudine ac robore sustineret.“ Quin adeo sibi placere videtur vir doctissimus in Promethei persona, omni virtutis laude cumulanda, ut non multum absit, quin in ineptam eorum abierit consuetudinem, qui ne duriores ipsi esse videantur ad poetarum veterum elegantiam, ubi sublime quid eorum aut venuste dictum occurrit, ejulatu prope barbaro effutire solent animi laetitiam. Ut noster ille luculentam Promethei descriptionem perorraturus: Ecce justum ac tenacem propositi virum! Ecce virum fortem cum mala fortuna compositum! Recte putas, vir doctissime! De animi constantia ac robore — nil impedio. Justitiae vero laus, equidem non video, quanam justitiae specie vel tenuissima tribui possit ei, qui *παντέχνου πυρὸς αὐλας*, quod Vulcani erat, quod Deorum, fraude mala subduxerit, siquidem Cicerone auctore, primum justitiae munus est, ut ne cui quis noceat, nisi lacessitus, deinde ut communibus pro communibus utatur, privatis ut suis. — Quid? quod ne ipse Prometheus quidem, cujus tamen multo magis quam nostra interesse debebat, qualem se Dis hominibusque praebuisset, justitiae sibi palmam arrogare voluit, aperte et ingenue confessus: *ἔκων ἔκων ἡμαρτον οὐκ ἀρνήσομαι*. Jam vereor, ne tota viri elegantissimi sententia, quocum nobis res est, callidius inventa sit, quam verius. Viri vere popularis popularibus suis proposuit poeta imaginem! Cui tandem bono? Adeone caruit ejusmodi hominibus Athe-

niensium respublica, vel ipsa rerum gestarum memoria, ut mores, qui quidem liberis civibus possent probari, ficta personarum inductione, ex fabularum potius farragine, quam aliunde essent arripienda? — „At docere voluit poeta Atheniense (sic enim loquitur vir doctissimus) angue caneque pejus vitandam esse tyrannorum impotentiam — idque potissimum egit, ut civibus acerrimum tyrannidis odium inspiraret, libertatisque amorem excitaret confirmaretque.“ — Belle sane praeclareque! — Poetam credo, virum jam factum, aequalem fuisse Pisistratidarum, aut senectutem eum perxisse ad triginta tyrannorum usque dominium! Quid enim? Quam accuratissime sis perscruteris, quae Aeschylus vidit reipublicae Atheniensium tempora, quid usquam invenies, quamobrem ille vel in libertate laudanda, vel in tyrannide oppugnanda aliquid tamen secutus esse videatur? Quae tandem esse potuit libertatis commendandae non dicam necessitas, sed opportunitas, ubi suis legibus, suo jure, suis judiciis uti licuit Populo, ubi penes populum erat summa et belli et pacis foederumque potestas, ubi tum quoque aequissima juris descriptione, viguerunt Solonis instituta, atque etiam — eorum si quid mutabatur, id plebis causa factum est, non optimatium? Careant viri humanissimi, qui tam sunt literarum amantes, ut poetarum se mortuorum etiam Maecenates esse cupiant, ne ista certe corona civica oblata, praemio parum digno frontibus doctis, poetae nostri gloriae consuluerint. Etenim quid est aliud tyrannidem velle oppugnare, quae nulla est, libertatem commendare, qua nimia etiam frui licet unicuique, nisi tragoediam non scribere, sed ipsum agere tragoedias, seu partes quasi suscipere equitis illius fortissimi, quem nescio an recte alterum Achillem dixerim, propterea quod et ipse Homerum virtutis suae praeconem invenerit, Cervantem dico!

Verum, ne quis haec ita a me dici existimet, ut nullum omnino bonarum artium, poeseosque in primis, cum vita com-

muni statuam commercium, — ipsi memoria repetatis, quaeso, quae prius hac ipsa de re a me sunt commemorata. Nulla poetarum veterum erat vita umbratilis, neque quisquam fere exstitit excellens ingenio, quin aliquam certe reipublicae partem attigisset. Inciderunt praeterea tempora, quum, quae non nisi otii esse ac voluptatis viderentur, ea ipsa in aciem quasi pulveremque erant deducenda. Quod quin faceret, ne Aschylus quidem, ut liberae civitatis cives, recusare neque voluit neque potuit. At operae pretium est considerare, qua ille potissimum re lacessitus, in publicum prodierit, quoque usus sit consilio, ut qualem se foris antea, talem domi se popularibus impertiat. — Constat inter omnes, Atheniensium Areopago non aliud fuisse judicium, cui majorem auctoritatem gravitatemque veteres tribuerint. Quod vero judicium, quum non de criminibus solum manifestis cognosceret, sed morum quoque aliquam censuram ageret, ac deorum imprimis colendorum rationem haberet diligentissimam, quumque multis aliis rebus plurimum valeret ad summae reipublicae administrationem, eamque sibi praeterea ex patrum memoria, ex ipsa judicum severitate, in minimis quoque rebus servata, peperisset auctoritatem, ut divinae etiam majestatis et sanctitatis aliquid sumsisse videretur, — non est quod miremur, factum esse, quod fieri natura rerum ipsa cogebat, ut Atheniensium, ut quisque erat ingenio, alii tribunal illud tanquam firmissimum verae libertatis munimentum, sancte colendum esse putarent, debilitandum alii ut molestissimum licentiae impedimentum. Utrosque vere judicasse, ex Isocrate licet cognoscere, qui, quam felix fuerit reipublicae status, incolumi Areopagi judicio, quamque infelix postea, oppresso, pluribus persequitur. Erat autem aequalis Aeschyli paullo junior, Pericles Atheniensis, vir excellens quovis genere laudis, verum plebicola, omnisque aurae popularis captator. Multa ille diu multumque machinatus est, quibus sanctissimi senatus dignitatem imminueret; ejusque rei quum promtum paratumque nactus esset administrum Ephialtem, perfecit tandem, ut plura

judicia Areopagitis ademta, ad populum transferrentur. Quod Olympiadis octogesimae anno primo factum esse constat. Ejusdem autem Olympiadis anno secundo accidit, ut novam, quam confecerat, doceret Aeschylus trilogiam, Agamemnonem, Choephoras, et Eumenidas. Jam vero mecum cognoscatis licet hominem libertatis qualiscunque studiosissimum. Nam is, quum in tertia trilogiae parte id haberet propositum, ut piaculo, ex caede materna concepta, solutum exhiberet Orestem, in tanta mythorum fabularumque et varietate et copia, in tanta, quae poetis concelebatur inveniendi fingendique libertate, totam tamen Orestis expiandi controversiam ab Areopagitarum consessu dijudicari maluit! Quod poetae artificium ut majorem etiam illius judicii commendationem haberet, ita rem instituit, ut dii ipsi in duas partes discedentes, quarum altera faveret Oresti, altera insidiaretur, non tam hominis alicujus, quam suam ipsorum causam ad Areopagum deferre viderentur. Quo vero animo affectos fuisse putatis Athenienses, quum adspicerent Orestem (stricto gladio et tum quoque cruore adsperso) de rebus suis desperantem, quum viderent sanguinolentam Clytemnestrae umbram ex inferis suscitatam, Furiarum deinde chorum taedis ardentibus parricidae instantem, tum Apollinem arcu et sagittis deorum, tum Minervam, deam Athenarum tutelarem, tum Areopagitas convenientes ad judicium exercendum, ipsiusque judicii rationem, postremo latis suffragiis, Orestem absolutum, Furias Minervae benignitate placatas, atque post tot tantasque animorum fluctuationes, omnis generis prosperitatem Atheniensium populo vaticinantes. Nonne hujusce tragoediae partes omnes in hoc unum quasi conspirare videntur, ut judicio illi a Pericle tempore imminuto, pristina restituatur dignitas? Non id unum poëtae fuisse consilium dicamus, ut persuaderetur Atheniensibus, in ipsa libertate inclusos esse veluti fontes servitutis, brevi illos cum summa reipublicae peste prorupturos, nisi, quae a majoribus ipsi accepissent bene ac sapienter instituta, usquam religio-

sissime servandis, ne in licentiam quando verteretur libertas, summopere caverent!

Sed et temporis, et officii mei ratio postulare videtur, ut continuamus nos, brevitasque praecidamus, quae sunt reliqua de Prometheo eruditorum placita. Quare praetermittam Augusti Guilielmi Schlegelii commentum, mirum in modum ab omni rerum mythologicarum ratione discrepans, relinquam quod Blümnerus ex suo potius quam ex veterum ingenio statuit, missos faciam, qui (proh curia inversique mores!) cum sanctissimo etiam mortalium redemtore comparandum putarunt immanem istam Titanum subolem; eam brevi persequar sententiam, quae ut ab antiquissimis Aeschyli interpretibus una vehementissime probabatur, ita nunc quoque plerosque occupat, atque in omnia fere irrepsit, historiae literariae quae dicitur, compendia. Hanc qui sequuntur sententiam, ii, quoniam, nescio quo pacto, altius insidebat virorum philologorum mentibus libertatis imago, quam quae temere excuti potuisset, item ex libertatis commendandae consilio fluxisse Promethei fabulam statuunt, sed hujusce rei causam paullo justiorem invenisse sibi videntur. Incidit enim Aeschyli aetas in summum illud rerum Graecarum omnium discrimen, quum Atheniensibus praeter ceteros contra immensum Persarum exercitum, de gloria sua, de libertate, de vita ipsa erat dimicandum. Ipse Aeschylus in proelio Marathonio animose pugnavit, interfuit ad Salaminia pugnae navali, particeps erat victoriae ex Plataeis reportatae. Cynegirus ille et Aminias, quorum alter navem hostilem manibus abscissis dentibus prehendisse ferebatur, alter conspicuus erat vulnerum cicatricibus, quae adverso corpore gloriose acceperat, utrique Aeschyli poetae fratres perhibentur. Ecce autem — latissimus patet campus, in quem excurrat poetae ingenium, ecce jam vere habet, ubi, quo ipse flagret, libertatis studium prodat popularibus, ostendat, offerat. Neque sane mirum cuiquam fecisse videatur Aeschylus, quod Promethei moribus describendis, Graecorum ingenium, libertatis patriaeque aman-

tissimum, praedicare voluerit, Jovis contra persona expresserit horrendam Persarum regis speciem, suo omnia arbitrio moderantis, — utriusque autem descriptione id spectaverit, ut et libertatis amore, et Persarum odio expleantur popularium animi. Prometheus ergo Graecorum partes, Jupiter Xerxis regis personam sustinet. Sed haec quoque sententia (cum virorum doctorum bona pace dixerim) nescio an Venusina lucerna dignior sit, quam severioris disputationis facibus.

Quid enim tam singulare, quid tam ineptum potest cogitari, quam, qui ipse cum rerum gestarum magnitudine, tum ingenii praestantia paene divina, optime consuluisset civium suorum et libertati et gloriae, eundem ut aeris quaedam atque insignita hostis infestissimi, immanis barbarorum domini, exhiberetur imago, ad supremi Dei indigetis, ad deorum hominumque patris confugisse similitudinem, atque ita confugisse, ut quantum clementiae Jovi optimo maximo esset detractum, splendoris tantum magnificentiaeque adderetur barbaro! — Non me fugit, maximam in universam Graeciam redundasse utilitatem ex bello Persarum atrocissimo; quod quum feliciter esset confectum, admirabilis undique ingeniorum celeritas oborta, tot uberrimos fontes doctrinae aperuit, tanta attulit omnibus artibus incrementa, ut earum multae tum demum latae esse viderentur. Verum hic quoque admirari licet felicissimam Graecorum, qui quidem tum erant, naturam atque indolem; — quippe qui, ut neque temere desperarent in summis temporum angustiis, neque secundis rebus effrenati, nimis sibi confiderent, ita nova quaevis cupide quidem arriperent, sed summa adhibita earum rerum verecundia, quae patrum memoria essent commendatae. Mihi quidem saepenumero temporum illorum felicitatem memoria repetenti, laetissimum offerri solet spectaculum. Nam quocunque cogitatione me converterim, animo percurrens quasi loca illa, clarissimae victoriae monumenta, nihil usquam licentiae occurrit, nil superbiae, nil insolentiae, sed plena omnia modestiae, temperantiae, pietatis. Enimvero majus ex im-

mensa barbarorum mole ingruerat periculum, quam quod humanis consiliis propulsari potuisse videretur. Neque ex hujus nevi sive sapientia sive arrogantia homines illos, antiquos videlicet ac simplices, judicatos velim, quod tantam, tamque subitam inopinatamque rerum mutationem, neque suae ipsorum virtuti, neque casui cuidam fortuito, sed ipsis Diis manifestis ac praesentibus tribuendam esse censerent. Hac certe animorum affectione factum est, ut universi paene Graeciae populi, Atticique nominis praeter ceteros, ubi primum victoria parta, una cum libertate spiritum quasi et vitam recepissent, nihil antiquius haberent, quam ut Diis immortalibus, quorum nutu ac consilio ex atrocissimi belli faucibus essent erepti, meritam gratiam debitamque referrent. — Hinc donariorum nata undique congestorum incredibilis copia, hinc nova templorum magnificentia, hinc statuarum silva paene infinita, quibus brevi post Persarum fugam fana Deorum, fora, lucos, totam denique Graeciam oppletam videres! Atque hic in tanto, communi omnium Deos colendi studio, ne poetarum nomen deesse videatur pietati publicae, facitis mihi Aeschylum quendam sale plus quam Attico Jovem ipsum adspergere non dubitantem. Scilicet vir iste divinus, altus, elatus plebi relinquendum duxit Horatianum illud far pium et salientem micam. Unum miror, quod Phidias, summus fingendi artifex, ad Homeri similitudinem, signum illud expressisse perhibetur, quo non aliud erat omnis antiquitatis praestantius. Quid enim? Ex Prometheo Aeschyleo repetere debebat supremi Deorum regis exemplar, Homerico isto multo augustius, neque paucis illud versiculis descriptum, verum per integrae tragoediae spatium largissimo orationis flumine continuatum! Quod utinam ebore et auro renidens statuisset Olympiae, nae, non solum praestantissimum ille cum sollertiae suae pietatisque, tum Atticae fortitudinis documentum reliquisset posteris, sed suppeditasset etiam (id quod maxime laetandum foret) virorum doctorum curiositati futurae, materiam uberrimam de Phidiae

Jove-Barbaro, vel de Xerxe-Olympio, qua solent subtilitate, disputandi!

Sed ne quis meras me de veterum ingenio protulisse conjecturas opinetur, — habemus etiamnum aliam Aeschyli tragoediam, cujus vel solo nomine allato prorsus dilui portentosi istam Jovis suspicionem, unusquisque confiteatur necesse est; propterea quod ejus fabulae et inventio et tractatio tota in eo versari videtur, ut res Graecorum ad Salamina praeclare gestae, non tecta quadam imaginum significatione obscurentur magis, quam illustrentur, sed libero et aperto commendentur carminis praeconio. Persas me dicere, non est, quod moneam viros rerum antiquarum peritissimos. Sed animos attendite! — Hanc quoque tragoediam si nobis invidisset fortunae iniquitas, propter quam tot clarissima ingeniorum opera, aeternis tenebris obruta dolemus, existeretque vir aliquis, qui talium rerum peritus sic ad Prometheum accederet, ut ejus quasi ductu auspicioque conjectura vellet assequi, simile Persarum argumentum, quonam artificio instituisset Aeschylus, — moriar profecto, ni is hac fere luculentissima dramatis descriptione optime pro rei dignitate egisse sibi videretur! —

„Prologum egit sine dubio mulierearlarum Graecarum chorus, quae ex finibus atticis Salamina transvectae nunc quoque metu et terrore perculsae, patriae infortunium, puerorum orbitatem, virginum vexationem, vastatas urbes, combusta templa, flebiliter queruntur. Prodit praeco, meliora eas cum ex magna Graecorum omnium, tum ex summa Themistoclis virtute sperare jubens. Qua vero exhortatione tantum abest, ut erigantur mulierum animi, ut eae nihil jam quam novi periculi magnitudinem cogitent, atque omni hominum auxilio desperato, solam deorum dearumque fidem implorent, aris eorum signisque supplices adhaerescentes. Tum ipse Themistocles accurrit, mulierum lamentationibus excitus. Monet ille, ne vanis terroribus in metum milites conjiciant; desinant porro deorum simulacra amplecti, nil jam voce opus esse, sed vi atque manibus,

nil precatione, sed fortitudine. Quae ab imperatore decerent, ea omnia a se esse provisa, fortiter rejecto insano Eurybiadis consilio.“ Brevi post audires militum tumultum, qui jam in naves se propipiunt, audires rostrorum strepitum, vulneratorumque lamentatione mixtum victorum ululatum, quum interim ultro citro cursitant nuncii, laeta alii alii funesta referentes. Sub finem denique tragoediae, ut dignus initio exhiberetur exitus, eundem illum mulierum chorum audires, sed militum victorum accessione splendide auctum. Jam vero milites mulieresque promiscue, laeta cuncti agere, Graecorum virtutem praedicare, Persarum fugam diris simul et exsecrationibus prosequi, summis vero laudibus cumulare Themistoclem, hunc in coelum efferre, hunc patriae sospitatorem, hunc libertatis recuperatorem appellare, postremo precibus satis candide adire etiam virum fortissimum, ut pro summis suis de patria meritis corona oleagina decorari ne aspernaretur.

En habetis novum tragoediae Aeschyleae specimen, quod si cui inventum videatur parum callide, neque indignum tamen fuerit poeta, cujus et ipsius clarissima exstiterint ad Salamina facinora, et maxime idem accommodatum, ad Graecorum animos et libertatis amore, et Persarum odio explendos. Itane vero? — Quid? quod Aeschylus (Persas mecum recognoscere licet) totam hujusce tragoediae rem, ne a Graecis quidem, sed a Persis agi voluit? Quid? quod non Salaminis insulae litora rei scenicae apparatu, sed Persarum regium gravissime afflictam adumbrandam curavit? Quid? quod neque in praestantissima illa pugnae Salaminiae descriptione, neque alias usquam ullum graeci hominis occurrit nomen? quod nulla Aminiae, nulla Themistoclis fit mentio? — Quid quod ea etiam tragoediae summa redire videtur, ut non tam Graecae virtutis ante oculos ponatur exemplum, quam summi numinis vindictae, Persarum insolentiae infesti, hominumque consilia plus quam humana miserrime fallentis! — Id timide primum paucisque chorus significat, audacter postea (in sexta scena

tragoediae) Darius pronuntiat, qui, quum Atossae reginae incantationibus, ut fatorum relevaret arcana, ab inferis esset evocatus, superbiam imprimis vitandam esse homini monet; unique Xerxis temeritati declarat tribuendum esse tam atrox tanti imperii exitium. Hunc enim ait sacrum Hellespontum, tanquam servum mortalibus obnoxium, vinculis se cohibiturum sperasse, hunc Bosporum dei numine volventem vortices, violasse ponte imposito, hunc injectis pedicis, malleo fabricatis, exercitui viam muniisse, hunc denique, quum mortalis esset, nimia sui fiducia abreptum, Deos se omnes, Neptunumque praeter ceteros, superaturum esse, temere confisum! —

Multa possum proferre, ex quibus, quae duriora inesse videantur in Prometheo nostro, mitiorem in partem interpreteris. Nam cui inaudita sunt ludicra ista, portentosa dixeris, quibus impune Deos riserit Aristophanes? Quis ignorat veteris Doriensium comoediae rationem atque indolem, quae, tantum abest, ut vitam communem moresque hominum sit imitata (id quod hodie flagitari solet a poetis comicis), ut ea vel omnino vel maximam partem versata sit in rebus mythologicis. Ne Jovi quidem optimo maximo parsum esse ab Epicharmo, satis certis argumentis liquet. Tantum enim tribuebant veteres arti unicuique, ut quidquid ex vera ejus natura esset haustum, id recte factum esse censerent. Ac comoediae quidem veteris quum ea semper fuisset vis et natura, ut perverso rerum ordine usitato, in eo loco collocarentur hominum animi, in quo ab omnibus vitae communis necessitatibus soluti, summa pauliaper illibataque fruerentur cogitandi sentiendique libertate, daretur necesse erat haec venia poetis, ut Dis hominibusque promiscue uterentur. At tragoediae hoc primum et erat et esse debebat munus, ut fati, ut necessitatis, ut divinae majestatis metu et verecundia hominum mentes imbuerentur. — Quare mortales si introduxisset Aeschylus nimis liberam istam Promethei sibi sumentes vociferationem, non id ferendum arbitrati essent Athenienses. Nunc vero inter Deos, inter privatos quasi Deorum pa-

rietes, tota fabulae res peragitur, nihilque hominibus est re lictum, quam ut daemonis tam bene de se meriti, fata acerbe querelis luctuque persequerentur. Tum vero haec quoque consideranda puto. Versatur Promethei actio in iis fabularum mythicarum temporibus, quibus tum quoque veluti offusae sunt Chaus veteris tenebrae. Non ita diu est, quod Saturnum de solio paterno deturbavit Jupiter, recenti terrore perculsa omnia et prostrata; debellati quidem Titanes, sed non ad internecionem usque devicti. Quae nunc quoque firma manent, ea debilitanda, frangenda, quae fluxa et dispersa, ea vincienda sunt et stabilitanda, novus denique necesse est rerum ordo constituatur. Talia vero cum tempora incidunt, fieri non potest, quin multa subsequantur certamen, quae ipso certamine sunt acerbiora. Quapropter quos agentes loquentesque introduxit Aeschylus, eos omnes et ipsos ex immani Titanum natura acerbitatis aliquid traxisse ne mireris. Huic dictorum factorumque rigori optime res Promethei scenica est accommodata, ipsiusque regionis facies: saxorum asperitates, montis impendentis altitudo, totius denique loci, hominibus inaccessi solitudo atque vastitas. Quae tamen ita a poeta inventa sunt et fabricata, ut non uniciique officeretur coeli particulae; tanquam in specula nos ille statuit, unde laetiora quaedam prospicere liceret. Verum has ipsas felicioris quasi loci amoenitates, non solum ex longinquo prospiciendi, sed adeundi etiam potestas erat data Aeschyli aequalibus.

Nemo est, qui nesciat, fuisse hoc in more Graecorum, ut non singulis tragoediis poetae, sed ternis ad publicum certamen prodirent. Alia erat aliis temporibus trilogiae componendae ratio. Nam aut diversa habebant singulae tragoediae argumenta, aut una ejusdem fabulae perpetuitate cunctae erant inter se connexae. Haec quidem ratio, ut antiquissimis temporibus maxime usitata erat, ita ab Aeschylo plerumque usurpata; cujus rei egregium exemplum nunc quoque manet, sola, quae superest trilogia, Agamemnon, Choephorae et Eumenides;

quibus tragoediis tres amplioris cujusdam tragoediae quasi actus conficiantur. Similis erat Promethei ratio. Nam de qua hactenus egimus tragoedia, ea trium dramatum medium locum tenuit, quorum tamen et primum Promethei πυρφόρου (igniferi) et tertium Promethei λυομένου (soluti) nomine inscriptum, utrumque temporum injuria periit. Atque, ut Agamemnonem tragoediam nisi excepissent Choephorae, homines nefarii victoria sceleribus parta frui viderentur (quod minime ferendum foret), neque Choephorae idoneum haberent exitum, nisi maternae caedis, Dei jussu patratae auctor a furiarum vexatione liberaretur (id quod in Eumenidum fabula Areopagi judicio factum esse commemoravimus), sic et Promethei, si a reliquis eum Prometheae partibus divulsum contempleris, non est mirum, mutila omnia esse, acerba, inania, obscura. — Quid multa? — Ex una Orresteae similitudine interpreteris Prometheum nostrum, atque alterius trilogiae partibus cum altera conferendis, sic tibi persuadeas, primam Promethene tragoediam πυρφόρον, sceleris a Prometheo commissi exhibuisse descriptionem, secundam sceleris supplicium, tertium, Promethei soluti drama, sceleris expiationem, gratiaeque reconciliandae tractasse rationem.

Ipse Prometheus noster, δεσμώτης ille, versu tragoediae centesimo nonagesimo secundo, ut rerum futurarum haud ignarus, ingenue fatetur, fore aliquando, ut lubenti sibi (lubenti inquam) lubens in amicitiam gratiamque Jupiter redeat — fatetur item, ita esse a fato comparatum, ut ipse infinitis aerumnis doloribusque defatigatus (defatigatus inquam) sic demum ex vinculis liberetur. Huc accedit Promethei soluti fragmentum quoddam, quod exstat apud Ciceronem, a viro literarum graecarum peritissimo, latine expressum. Cujus haec inter alia cognoscimus ipsius Promethei verba:

„Sic me videns pestes excipio anxias,
Amore mortis terminum anquirens mali.
Sed longe a leto numine aspellor Jovis!"

Itaque, quibus verbis Prometheus vinctus satis acerbe et contumeliose refellit Mercurium dicentem, ignoscari a Jove ut in summo felicitatis fastigio constituto, luctum gemitumque, ea jam a summo Adrasteae numine in ipsum auctorem conversa esse, cognovimus, quodque dicit Prometheus: *ἀλλ' ἐκδιδάσκει πάντ' ὁ γηράσκων χρόνος* (at omnia edocet tempus senescens), id quam sit verum, suo ipse usu, suo dolore est expertus, — quique hac maxime fiducia elatus, quod se, immortalitate praeditum, ne Jupiter quidem, quamvis maximis se cruciatibus vexet, tamen necare non possit, — fulgura Jovis, omnesque tempestatum terrores in se provocat, is in tertia trilogiae parte, immortalitatis suae miserrime pertaesus, tanquam unicum supremumque malorum solamen, expetit mortem! Jam vero Jupiter, quem ipsum interim, novo rerum ordine constituto, morum immanitatem deposuisse probabile est, ubi Thetidem in matrimonium ducturus, neque immemor prisci vaticinii, iterum adlegat Mercurium, dubium non est, quin benignius eum excipiat Prometheus, et fatorum arcanis pronuntiatis, dignum se praestet, qui Herculis interventu in libertatem vindicetur. Verum ne sic quidem rem perfectam fore, ratus est poeta, omnibusque numeris expletum.

Notum illud atque tritum Catulli:

„Post hunc consequitur soluto corde Prometheus,
Extenuata gerens veteris vestigia poenae,
Quam quondam silici restrictus membra catena
Persolvit pendens e verticibus praeruptis."

Planius etiam est apud Plinium: annulum antiquitus vinculum fuisse, non gestamen, originemque traxisse a rupe Caucasea, unde Prometheum primum saxi aliquod fragmentum dereptum, ferro inclusisse, digitoque circumdasse. Ex eodem fonte sertorum sive coronarum usus manasse ferebatur; quo pertinet ex deperditis Aeschyli tragoediis fragmentum quoddam, cujus haec leguntur:

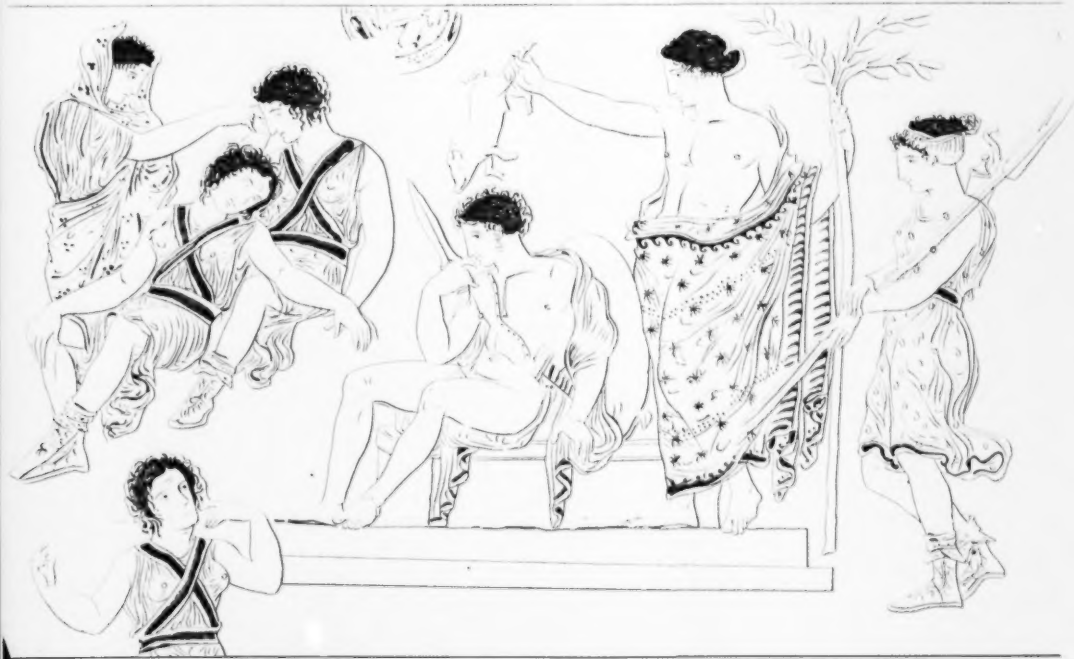
Τῷ δὲ ξένῳ γε στέφανον ἀρχαῖον στέφος
δεσμῶν ἄριστον ἐκ Προμηθέως λόγῳ.

Quibus cum verbis si conjungamus, quae hac ipsa de re ab Athenaeo afferuntur, sic nobis est statuendum, ut Prometheum Aeschyleum, dicamus, ubi vinculis solutis de rupe, cui affixus erat, descendisset, primam capiti suo imposuisse coronam, non qua is decoris causa uteretur, vel exsultaret etiam libertate recuperata, sed quae et sibi et hominibus sempiterno esset catenarum suppliciique monumento.

Atque hoc demum artificio satisfecit poeta noster legibus illis supremis, unaque cum ipsa veterum tragoedia natis; quibus legibus jubebantur poetae, ita divinae majestatis necessitatisque exhibere spectaculum, ut persuaderetur hominibus, singulorum quidquid sive mortalium, sive heroum daemonumve aut nimia felicitate, aut nimiis etiam ingenii corporisve viribus, certos quosdam egrederetur fines, id omne, nisi adesset quoddam aut summae modestiae, aut infortunii alicujus temperamentum, morti esse axitiove obnoxium. — Quae si cui inania esse, nec omnino veterum tragoediae, quam huic nostro Prometheo conjunctiora videantur — testem habemus Agamemnonem Aeschyleum, regem illum prudentia, virtute, majestate, opibus conspicuum, qui, ubi decimo demum anno victor domum redux ad summum gloriae felicitatisque fastigium pervenisse videtur, eo ipso tempore uxoris manu occiditur. Testem habemus Ajacem Sophocleum, qui, quum ipsius corporis robore et forma excedat naturam mortalium, callido Minervae consilio, eo usque cogitur, fiduciae primo, post insaniae progredi, ut ipse sibi mortem consciscat. Testem habemus ejusdem poetae Oedipoda; nam qua si mira ingenii sagacitate aenigma illud a Sphinge ipsi propositum, explicaverat, summumque gradum potentiae dignitatisque escenderat, eadem in eos inquirit, quos Laji caedis conscios fuisse suspicatur, neque, anxia quadam animi cupiditate, ulterius usque progredi coactus, prius desistit inquirere, quam certior fit, se Lajum, se patrem occidisse, se in matrimonium duxisse matrem.

Testem denique habemus ipsum Herculem illum, tum demum post tot labores exantlatos, Deorum commercio, et immortalitate beatum, quum uxoris infelici errore irretitus, humanae naturae concessisset. Atque ita, ut quisque maxime pollet, ita celerrime et miserrime de scena quasi deturbatum eum cerneres. Unus chorus remanet, stabilis et integer, utpote qui non singulorum quorundam mortalium, sed veluti universi generis humani personam sustineat, aeternam illam immutabilemque vulgaris communisque omnium rationis interpretem, deorumque cultricem sanctissimam. Hujus vero et immunitatis et sanctitatis inire Prometheum quoque videmus societatem, qui, postenquam, quae manu ac vi deliquit, corporis supplicio luit, Jovisque irae satisfecit, jam ad Adrasteam quoque placandam accelit, non iterato quidem supplicii genere, neque jejuna precationum humilitate, at tigno tamen aliquo, novi meliorisque consilii indice. Hoc ille animo, coronae vinculum capiti circumdare non dubitans, sponte sua et aperte declarare videtur, jam exuta se Titanum natura, ad communem animantium omnium descendisse conditionem, nil jam repugnaturum, neque Deorum universorum voluntatibus, neque numini illi summopere verendo, quod tecto quasi et obscuro regimine, suum cuique modum statuendo, aeternam servat, qua omnis rerum natura continetur aequabilitatem. — Ex Promethei autem corona quum ad homines transierit coronarum usus, duobus muneribus generis humani saluti consuluisse putandus est daemon ille sagacissimus, quorum quum altero ex fera agrestique vita mortales ad humanitatem voluisset evehere, altero revocare eos studuit ad temperantiam pietatemque, tacite quidem ille monendo, ut, quotiescunque vel sacra facturi, vel hilares sumturi diem, vel honoris virtutisve causa, caput cingerent corona, et beneficii sui et supplicii essent memores, summamque ubique, sive prospera uterentur sive adversa fortuna, adhiberent dictorum omnium factorumque moderationem. Aeschylum vero poetam existimetis velim, non alia unquam

arte consiliove, tam se dignum praestitisse et se, tragoediae patre ac principe, et patria, humanitatis libertatisque bonis omnibus affluente, quam quod, quam summis verborum distinxisset luminibus tragoediam, summa cumulasset sententiarum audacia, eam ipsam Adrasteae potius numini, quam pestiferis quibusdam licentiae, impietatisque daemonibus, dicandam esse putavisset.



DIE MELEAGERSTATUE ZU BERLIN